

# أزمة الفصحى السليقة اللغوية

بمقام

دكتور محمد كامل حسين



1/9

والفصحى أدعو اليه هو ( سليقة ) الفصحى - أن  
قبل الحافظون كلمة جديدة كهذه - لا إلى  
تيسرها وهذا يحلنا على أن نبدأ بالبحث في  
السليقة اللغوية - ما عدلها وما مقوماتها وماذا  
يعوق نموها عند المتحدثين من العرب المثقفين .

فهم علماء اللغة الأولون السليقة فهما  
لا نستطيع أن نقرهم عليه لأنه يخالف طابع  
الاشياء . ويخيل اليها ما ذكره عنها أنهم  
حسبوا صفة ثابتة في العرب الخالص وخاصة  
في أهل البادية الذين لم يفسد مستنهم الاختلاط  
بالاعاجم وكان في البادية قوة خاصة بها تجعل  
أهل الوبر ينطقون الفصحى صحيحة دائماً .

لا يخطئون في تصرف فعل وإن لم يسموه من  
قبل ولا يخطئون الاعراب أبداً ، حتى أصبح من  
أصول اللغة أن يقول أحدهم سمعت أعرابياً يقول  
... وتفاضل علماء اللغة بما اتبع لهم من مشافهة

الاعراب . وصار البدو الجفاسة يحكمون بين  
الكسائي وسيبويه أمام الخليفة . وكان من جراء  
ذلك أن أرسل الأمراء أبناءهم إلى البادية لتقويمها  
لأستنهم وأصبحت لغة البادية حجة يحتج بها  
علماء اللغة يبنون كثيراً من قواعدهم عليها .  
ويرجع كثير من اضطراب القواعد وكثرة الاستثناءات

لا يزال الخلاف على أشده في كل بلد عربي بين  
المحافظين والمجددين في أمر اللغة الفصحى . لكل  
فرق حجة ولكل وجهة نظر فيها بعض الحق  
وكثير من الشطط . وزاد في حدة الجدل ما أقام  
عليه من أمور تتعلق بالوطنية والقومية . وانتشرت  
عواطف قوية ما كان أغنانا عنها لو اقتصر البحث  
في اللغة على الناحية العلمية البحتة

والدعوة التي أدعو إليها في هذه الكلمة دعوة  
وسط بين المحافظين المتزمتين والمجددين المفرطين .  
وهي تقوم على الإبقاء على نوع من قواعد اللغة  
وأعمال نوع آخر . نبني على القواعد التي يمكن أن  
تصبح سليقة عند عامة المتعلمين ونهمل ما لا يمكن  
أن يصبح سليقياً . ولأعيرة في هذا الاختيار  
بالصعوبة أو الشذوذ . فكل لغة صعوباتها وفي كل  
لغة شواذ وهذا بعض جمال اللغات . واللغة الحية  
مرآة عقلية الأمة . ولا يمكن إخضاعها للتنظيم  
الحكم . وكثير من القواعد السهلة لا يمكن أن  
تصبح سليقة إلا في ما هو مشهور مثل اسم  
المكان من الفعل الذي عين مضارعه مكسورة . ومن  
القواعد الصعبة ما يسهل على الناس . مثال ذلك نصب  
جمع المؤنث السالم بالكسر وجر الممنوع من الصرف  
بالتثنية . هذا شذوذ لا مبرر له . ولكنه يمكن أن  
يصبح سليقياً عند أكثر المتعلمين . ولا داعي  
لإغفاله بدعوى أنه غير متعلق .

ومصاعب التأويل البعيد الى هذه النقطة بالأعراب جميعا على اختلاف لهجاتهم وذكائهم ومقدار احساسهم بال فروق الدقيقة التي تدل عليها التركيب المختلفة وكان العلماء الأقدمون في أشد الحاجة الى سند يعتمدون عليه في وضع أصول علومهم . ولم يكن لهم مرجع في ذلك الا القرآن الكريم وقليل من اشعر بتناقضه الناس اعتمادا على حفظهم وحده دون تدوين . . ولا أشك أن أكبر عسائل في تطور اللغة العربية هو تأخر التدوين وتقص المراجع الثابتة . ولولا ذلك ما بلغت لغة أهل البادية ما بلغت من عناية علماء اللغة بها . فالبدوي لا يعنى الا بالكلمات التي تعرض له في حياته البدائية وقد لا تزيد على الألف كلمة وهو بحكم بدائيته بعيد عن المعاني الدقيقة والأساليب العالية ولعل من أهل البادية من لا يعرف التعجب من حسن السماء فلا يستطيع أن يفرق بين صيغة السؤال وصيغة التعجب كما فعلت ابنة أبي الأسود .

ولا يغير من هذا الرأي ما نسمعه أحيانا من الأعراب والعباءة من كلام عربي صحيح . سألنا أعرابية ونحن في الطريق من القدس الى رام الله « هل هذا طريق رام الله » فقالت ظل فيها - فعل امر من ظل يظل - وتسمع العائى اليوم يقول أحيانا وحاليا . ولا يدل ذلك على أن كل كلام هؤلاء فصيح يحتج به .

ثم جاء علماء اللغة التابعون فأدركوا أن هذا الرأي ليس صحيحا تماما . وقالوا أن لغة أهل البدو فسدت في عهدهم . والواقع أنها لم تكن صحيحة دائما في أى وقت من الأوقات . إنما كانت الفصحى سليقية في علية القوم من أهل الحضرم قريش وتميم وأمثالهما . وفي الحديث الشريف أن النبي صلى الله عليه وسلم قال « أنا أفصح العرب بيد أنى من قريش » فقريش أفصح العرب والنبي أفصح قريش . والتفاضل في الفصاحة أمر طبيعي . وكان خيرا للغة لو أن علماءها قصروا تقههم على القرآن الكريم وما دون من أقوال النبي وكبار فصحاء العرب من أمثال علي بن أبى طالب وعمر بن الخطاب .

ثم جاء علماء اللغة المتأخرون - حين لم يعد أحد يدعى العلم باللغة الفصحى الا بعد درس قواعدهما درسا وافيا وهو الوضع الطبيعي للغات كلها بعد أن تبلغ في تطورها حدا معقولا - جاء هؤلاء

المتأخرون قوضوا للسليقية معانى أخرى هي أقرب الى الواقع وأشبهه بطوائع اللغات . واللسان يقول في ذلك قولا معقولا شرح فيه السليقية على النحو المعروف الذى بيناه آنفا . ثم قال :

(١) وعن الليث أن السليقى من الكلام ما لم لم يتعاهد اعرابه فهو فصيح بليغ في السمع غنور في النحو

(٢) عن غير الليث . السليقى من الكلام ما تكلم به البدوي بطبعه ولفظه وان كان غيره من الكلام أثر وأحسن

(٣) في حديث أبي الأسود أنه وضع النحو حين اضطرب كلام العرب وغلبت السليقية أى اللغة التي يسترسل فيها المتكلم على سلفيته أى سجيته وطبعه من غير قصد اعراب ولا تجنب لحن

واذن فقد كان من العرب من لا يحرص على الأعراب في كل مقام . وهذا أمر طبيعي . ويباح للرجل أن يتبدل في حديثه الى عبثه وجواريه وفي مجالس اللهو . وليس عليه أن يحرص على صحة لفظه حينذاك كما يحرص عليها في مجلس الخليفة . وبعض كلام العرب الفصحاء كان من غير شك فصيحيا بطبعها وإن كان غنورا في النحو . وبعض كلامهم كانت فيه بدوأة وبساطة تعجب السامعين كما تعجبنا اليوم بعض لهجات أهل الصعيد حين تخالف المألوف من الكلام .

وعلى ذلك تكون نظرية السليقية عند الأقدمين غير صحيحة تماما . ويكون كل ما بنى عليها من شذوذ حين يجب الاطراء . ومن تعقيد حين تجب البساطة أمرا غير واجب الاحترام دائما . ويكون تحديد الصحيح بما ورد عن العرب والكار صحة ما لم يرد أمرا متشكوكا فيه جدا . وليس علينا جناح أن نتحلل من كثير مما ورد لا يعرف أحد كيف ورد . وأن نشيت كثيرا مما لم يرد اذا كان مقبولا عند المحدثين . وأن لا نقيده أنفسنا بكل ما قيل أن العرب تقبلوه . وسنبين أن اختيار ما نأخذ وما ندع يقوم على مقتضيات السليقية بمعناها الحديث .

السليقة عند المحدثين هي القدرة على أن يتكلم الانسان لفته صحيحة دون أن يتذكر قواعدها . وهو ما يفعله كل متعلم في أمم الارض قاطبة .

يتعلم الناس جميعا لغتهم ويعرفون قواعدها وهم في شبابه المبكر ، حتى اذا بلغوا العشرين أو دون ذلك بكثير أصبحوا قادرين على التحدث بلغتهم صحيحة سليمة ( ولا أقول بليغة راقية ) دون أن يحتاجوا الى التفكير في قواعدها . لا يخاف أحدهم أن يخطئ خطأ فاحشا . ولا يرهيبهم أن تفوتهم قاعدة غامضة يصر عليها النحويون ، ولا يشيهم خوف اللحن . ولا يعوقهم عن التفكير في الموضوع الذي يتحدثون عنه كثرة التفكير في قواعد اللغة . وصغار الشبان المتعلمين في كل أمم العالم لهم من الثقة بأنفسهم والأطمئنان الى علمهم بلغتهم ما يجعلهم قادرين على التحدث بلغتهم في سر ووضوح . وهو ما لا يستطيعه أحد منا ولو قضى عمره في تعلم اللغة الفصحى والمتخصصون في العربية هم أشد الناس حاجة الى المعاجم . لا يثق أحدهم أن كلمة ما خطأ متى يبحث عنها في المعاجم لعل أحدا صوبها . ولا يثق أن كلمة ما صواب حتى يبحث لعل أحدا خطأها . وإذا كان هذا حال المتخصصين في العربية فكيف الحال بمائة المتعلمين الذين لا يريدون من اللغة الا أن تكون وسيلة لا غاية . والذين يريدون أن ينطلق تفكيرهم وهم مطمئنون أن أحدا لن يرميهم بالجهل والذين يحرصون منا على صحة كلامهم يضطرون الى تجنب الأخطاء بالافعال التي يعرفون بابها والجموع التي يعرفون صيغها . وإذا استمرت حال الفصحى على ما هي عليه اليوم فسيتاتي يوم قريب جدا يكون فيه الذين يعرفون اللغة لا يعرفون علما غيرها . والذين يعرفون علما غيرها لا يعرفونها .

ولنا نحن عامة المتعلمين الحق في أن نستمتع بما يستمتع به كل شاب في كل أمة من الثقة بلغته والأطمئنان الى صحتها ولا سبيل الى ذلك الا بالبحث في السليقة اللغوية مقوماتها ومعوقاتها .

السليقة ليست شيئا سوى التعود . يقوينا كل ما تقوى به العادات ويضعفها كل ما يعوق التعود والتعود مسألة سيكولوجية لها أسس تجريبية معروفة . ولا يكفي في تعود العادات الحسنة شدة الرغبة فيها ولا الحماسة في الدعوة اليها . بل لابد أن يصحب ذلك مقومات العادات .

وعلماء السلوك الحيواني لهم تجارب جميلة في هذا الباب نذكر واحدة منها نوضح بها بعض ما يتعلق بالسليقة اللغوية . من ذلك أنك اذا

وضعت أمام الحيوان بابين الأول عليه دائرة ووراءه طعام ، والآخر عليه شكل بيضاوي ووراءه ما يؤذيه استطاع الحيوان أن يتعود الدخول من الباب الأول بسهولة . فإذا فرطحت الدائرة قليلا استمر الحيوان في الدخول منه ، حتى اذا بلغت نسبة القطرين ٩ في ٧ اضطرب الحيوان . وتراه حائزا لا يدري أي البابين يطر . واذا تكرر ذلك كثيرا أصابه ما يشبه الانهيار العصبي . ويزداد الامر تعقيدا اذا تعددت المنغريات . كأن تجعل الدائرة المفرطة حمراء بعد أن كانت الدائرة خضراء . وكذلك اذا تعددت الرسوم على الباب وتغير بعضها وبقي البعض الآخر . عند ذلك يستحيل على الحيوان أن يعرف أي البابين يختار . فإذا تعذر عليه البت في الأمر انصرف عن الأبواب كلها يلتجئ غذاءه عن غير هذا السبيل .

من هذه التجربة المعروفة نستطيع أن نتبين بعض الحقائق عن اختيار الصحيح حين نواجه احتماليين مختلفين . وهذا الاختيار هو لب السليقة الصحيحة اذا تم لنا تعوده دون تفكير

#### مقومات السليقة .

(١) تتحقق السليقة بسهولة واضحة اذا كانت الكلمة الفصحى مخالفة تماما للعامية . وكلنا نعرف الصحيح في مثل سنمار ومعديكرب والشيفري والزبيري والغبيري والشرذعة اذا سمعناها مرة واحدة

(٢) وكذلك الحال في الكلمات التي تتشابه فيها العامية والفصحى كما في حيوان وجبال وبطل وغيرها كثير جدا .

(٣) الاطراد من اكبر مقومات السليقة . فنحن في العامية نكسر ياء المضارع دائما . ومع ذلك لا يجد اصغر الطلاب صعوبة في فتح ياء المضارع دائما . هذا ياب يحسن أن نتعمق في بحثه فهو اقوى ما تعتمد عليه السليقة وسأبين بعد قليل ان الاطراد ليس بهما القياس

#### مقومات السليقة

(١) ان يكون بين الفصحى والعامية فرق سبب كالحصان والجن والريغيف . هذه الامثلة مشهورة ولا يصعب معرفة الفصحى منها . ولكن الصعوبة تشتد في غير المشهور كالقزم والحنق والشفل والوتد

(٢) أن تكون الكلمتان الفصحيتان متشابهتين  
ثم تختلفان في حرف واحد . كالفرسان والولدان  
وهذا مصدر حيرة حين تعرض لنا كلمة نادرة تشبهها  
فلا ندرى أى الصيغتين نختار

(٣) أن تكون الكلمة الواحدة صورتان كلتاهما  
صحيحة كالرشوة والبلورة ، ويظن بعض الناس أن  
ذلك فيه تسهيل . ومعنى ذلك أن المتكلم الذى  
ينطق بالكلمة خبط عشواء يحتمل أن يكون قوله  
صحيحا إذا كان للكلمة صورتان ! هذا موقف غير  
مقبول ثم هو يحول دون نمو السليقة التى يقربها  
أن يكون للكلمة صورة واحدة لا يسمع الناس  
غيرها ، ومما ينقل على الذاكرة جدا أن يعرف  
الإنسان الكلمات التى لها صورة والتى لها صورتان  
والتي لها ثلاث .

(٤) أن يكون للفعل بابان ، ولا أعرف فى قواعد  
اللغة ما يعوق السليقة مثل الصرف إذا كان للفعل  
باب واحد ، وهو أشد ضررا حين يكون للفعل  
بابان . قيل إن هذا أسهل على المتعلم وردى على  
ذلك ذكرته عند الحديث عن الصورتين للكلمة  
الواحدة . وقيل إن مصرفة ذلك ضرورية حتى  
لا نخطئ من يقول بالباب الثانى . وهذا مطلق  
عجيب ، لأن الذى يقول بالباب الثانى إنما يقوله عن  
جهل ( إلا إذا كان متخصصا فى اللغة ) ونحن  
لا نسمع لهؤلاء ، وأبواب الفعل وهى عقبة كاداء  
فى سبيل السليقة ترداد عسرا إذا تعددت الأبواب  
كما رأينا فى تجربة سلوك الحيوان سابقا .

ثم أن وجود بابين للفعل الواحد لا يعنى أن  
العربى كان ينطق بالفعل الواحد يوما من باب  
نصر ويوما من باب ضرب هذا محال . وإنما هى  
لهجات القبائل المختلفة . وليس للمتعملم فائدة  
مطلقا فى معرفة البابين سوى أن ذلك يزيد العبء  
الذى تحمله ذاكرته وهى مرهقة بكثير من القواعد  
الأخرى . وفى مصر يقول أهل الجنوب سمع  
بكسرتين ويقول أهل الشمال سمع بفتحتين . فهل  
ترى أن الوالد فى الجنوب إذا سمع ابنه يقول  
سمع بكسرتين يجب عليه أن ينبه ابنه إلى أن قوما  
آخرين يقولون سمع بفتحتين . الواجب أن تقتصر  
على باب واحد لكل فعل وإن نختار ما هو أقرب إلى  
طبيعتنا حتى لا نهجد أنفسنا فى حفظ ما هو  
بعيد عن ذوقنا ، وقد نختار الفتح ، هذا من

التفصيل الذى ليس هنا موضعه وإنما أردت أن  
أؤكد أن بابى الفعل تعوق السليقة من غير شك  
(٥) وكذلك القول فى الاعراب أن له وجهين .  
وكان الأقدمون مفرعين بهذا لأنه يتيح لهم فرصة  
التخريج العجيب . وإظهار التعقيد والذكاء .  
ولا يعنىنا من هذا شيء ، فنحن نريد صيغة واحدة  
نتعودها فتصبح سليقة وندع ما عداها سواء  
أكان ذلك الوجه الثانى خطأ أم صوابا . فإنا أقول  
عن لدغة العرطب فإذا هو هى ولا يعنىنا أن يكون  
صحيحا أو خطأ قول القائل فإذا هو إياها .

(٦) ومن مقومات السليقة القياس وخاصة إذا  
كان مشروطا بشروط لابد أن يذكرها المتكلم قبل  
أن يصح القياس . وقد سبق أن بينت أن الأطراد  
من مقومات السليقة . والقياس غير الأطراد . فمن  
القياس مثلا أن فاعل تجمع على فواعل قياسيا فى  
غير المذكر العاقل . ومن القياس أن الفعل إذا كانت  
عينه أو لامة حلقية فهو من باب ففتح . وأكثر  
قواعد اللغة القياسية من هذا النوع . يحتاج  
الإنسان ( فى غير المشهور . والمشهور ليس موضع  
بحثنا ) إلى تذكر القاعدة عندما يطبق القياس .  
وهذه الوقفة الفكرية الصغيرة كافية جدا فى تعويق  
السليقة وإذا تعددت فى الرسالة الواحدة عدة  
مرات شغل بها المتكلم عن التفرغ الموضوع .

(٧) أرجو أن يغفر لى القارىء ما قد يراه من  
اسراف فى القول حين أقرر أن أكبر نكبة نكبت بها  
اللغة الفصحى كانت الفية ابن مالك . ولا أستطيع  
أن أتصور أحدا ممن حفظوها ومن يستهدون  
قواعدها يمكن أن تصبح فيه اللغة سليقة ، لأنه  
يذكر إبياتها عند ما يعرض له أمر صعب .  
وكان خيرا له لو استهدى عبارة مأثورة أو مقالة  
لكاتب كبير أو شاعر معروف .

(٨) ومن النكبات الصغرى التى نكبت بها السليقة  
المغوية اصرار النحويين على التمثيل لقواعدهم  
بالتفصيل فيقولون قميسل تجمسع على قمسلا .  
ومؤنت أقفل فعل . ولو قالوا أن كريبا تجمع على  
كرماء وأن أكبر تؤنث فيقال كبرى لو فعلوا ذلك  
لجعلوا القواعد أمثلة تحتذى وهو خير ما تعلم به

القواعد • أما صياغة القاعدة بالتفصيل فانه يباعد  
ما بين القواعد واللغة الحية السليقية •

(٩) جموع التكسير متعددة جدا • وقد بذلت  
محاولات لتنظيم قواعدها • وتذكر هذه القواعد  
معوق للسليقة من غير شك • وليس مما يعين على  
معرفة الجمع الصحيح أن تكون هناك عشر قواعد  
لذلك • وقد دلت الاحصاءات على أن أغلب الجموع  
على وزن أعمال • ولو اتفقنا على أن يكون هذا هو الجمع  
دائما الا في ما هو مشهور لانتهى بذلك أمر يصعب  
على المتعلمين استيعابه •

هذا بعض ما يعوق السليقة اللغوية • ولكن  
هناك قواعد لا يمكن بحال من الاحوال أن تكون  
سليقية وكل قاعدة تحتاج الى شروط متعددة لا يمكن  
أن تكون سليقية أبدا •

وأذكر أن أحد علماء اللغات وصف قواعد  
الأجرومية في اللغات كلها على أنها قواعد المرور •  
وإن مراعاتها تمنع الفوضى وتحقق التفاهم وتمنع  
الصدام • والتشبيه لا بأس به • ومن الامور  
المألوفة في حياتنا اليوم والتي تصبح سليقية بعد  
مرارة قليلة قيادة السيارات • ولو درسناها لتبين  
لنا كثير مما يعترض السليقية في لغتنا •

قواعد المرور أن يسير الناس على الطريق  
وأن يقفوا عند الإشارة الحمراء ويسهرون عندما  
يرون النور الأخضر وللوقوف حركات بسيطة موحدة  
يقوم بها قائد السيارة • وأخرى يعملها عندما  
يسير •

وبعض قواعد اللغة وفقت كل التوفيق في هذه  
الصفات الضرورية للسليقية • من ذلك رفع الفاعل  
واسم كان وخبر أن ونصب المفعول وخبر كان  
واسم ان • ولا يعوق السليقة أن تكون علامة  
النصب مختلفة في جمع المؤنث السالم ولا أن يكون  
جر المنوع من الصرف بالفتح ، وأكثر الناس لا يجد  
صعوبة في اسم أن إذا تأخر •

وانما يعوقها حتما أن تفكر قبل أن تطبق القاعدة  
وناهيك بالمرور لو كانت قاعدته مثلا أن الوقوف  
يكون عند الإشارة الحمراء اذا كانت الإشارة التي  
بعدها خضراء والإشارة التي وراءك وعن يسارك  
صفراء ، أو كانت القاعدة أن تسير على اليمين في  
الشارع الضيق وعلى اليسار في الشارع العريض •

وفي الوسط في الشارع المتوسط • وليست في  
هذا مبالغة فبعض قواعد اللغة من هذا الطراز •

وخير مثال لذلك جنس العدد • ولا أدري كيف  
يكون ذلك سليقيا الا في قولك سبع ليال وثمانية  
أيام لاننا حفظناها هكذا في القرآن • ولا أظن أحدا  
من علماء اللغة يستطيع أن يقول أن سليقته تحدد له  
جنس العدد من غير تفكير في القاعدة • وكل ما يقوله  
المحافظون في هذا الباب أن الصعوبة ليست مما  
يستعصى على التكلم التغلب عليها وليس أدل على أنها  
لن تكون سليقية أبدا من هذا الدفاع •

\*\*\*

ومن أعجب القواعد التي لا يمكن أن تكون سليقية  
أبد اعراب غير • فعليك أن تغير الجملة في ذهنك  
وأن تضع بدلا منها الا تم تحدد اعراب ما بعد الا  
وهذا وحده يحتاج الى تفكير • وبذلك يتم لك  
اعراب غير

ثم إن اسم المكان من الفعل المكسور عين مضارعه  
سهل في ما هو مشهور كمنزل ومعرض • ولكنه في  
غير المشهور يحتاج الى تذكر الفعل وبابه فان كانت  
عينه مكسورة كان اسم المكان مكسور العين • عملية  
غفيلة تعترض المتكلم ومتعوقه عن الانطلاق ولا يمكن  
أن تصبح سليقية •

ولا أريد أن أذكر قواعد النحو والصرف واللغة  
تفصيلا فابين منها ما يمكن أن يكون سليقيا فنحرص  
عليه وما لا يمكن أن يكون سليقيا فنعدل عنه • فهذا  
بحث طويل • وانما أردت أن أعرض هذه النظرية  
في عمومها ، وهي أن الغاية من تطوير الفصحى ليس  
تجديدها ولا تسهيلها بل يجب أن تكون الغاية  
تسليقها • وأن هذا ميدان يلتقي فيه المحافظون  
وحجتهم لها قيمتها والجددون وحجتهم واضحة •

ولنهمس في أذن المحافظين أن حرصهم البالغ على  
نقاوة اللغة يشبه من يحرص على الزهرة الجميلة  
فيضعها في خزانة حديدية وهو يحسب أن ذلك أبقي  
لنضرتها وشذاها • ولنقل لهم أن المحافظة على اللغة  
لا تكون الا بجعلها قابلة للحياة في العصر الذي تعيش  
فيه • ولنهمس في أذن المجددين أن التجديد ليس  
معناه التفریط والتساعل وأن العبرة ليست بالسهولة  
ولكن بالسليقة •

## «شذرات فلسفية»

ترجمة: الدكتور عبد الرحمن بدرى

المؤلف: سيرن كيركجور ١٨١٣

نوع الكتاب: اللاهوت الوجودى

تاريخ نشره: ١٨٤٤

فريد لعرض المسيحية على نحو يحمل القارى، على اتخاذ قرار بالنسبة اليها ، وسخرية كيركجور تظهره حتى في عنوان الكتاب : «شذرات فلسفية» . فقليل جدا من الفلاسفة من يسمي كتابه الرئيسى باسم « شذرة » او يحاول ان يعرض جوهر مذهبه في اقل من مائة صفحة .

ولقراءة كيركجور شىء من الفهم من الضروري ( بالنسبة الى بعض القراء ، على الاقل ) ان تكون لدى المرء معرفة بالخطأ العامة لانتاجه الادبى ، ومن الميزات الجوهرية في موقفه الفلفى مذهبه في «المدارج» . لقد كان كيركجور يعتقد ان الناس يمكن ان ينقسموا الى ثلاث مجموعات ، وفقا للقيم التى يرونها اساسية ، ويطلق على هذه المجموعات : الحسين ، والاخلاقيين ، والدينيين .

فالْحَسْبى هو الشخص الذى يعيش لما هو متنع ، انه يريد الاستمتاع والتنوع في الحياة ، ويسعى لتجنب الملل بوصفه اسوأ شر يمكن ان يصيبه ، انه يحيا ليجد الاشباع المباشر لرغباته ، ويتجنب اى التزام طويل المدى ، وكل الناس يقوم فيهم «أمر حسي أساسا ماديا لحياتهم ، وكثير منهم

يمكن تقسيم الناس الى ثلاث مجموعات ، تبدأ للقيم التى يتمسكون بها : رجال الحواس وينشدون الاستمتاع والملاذات ، والحرية هي الملل ، ورجال الاخلاق ، ويعيشون من أجل الواجب ، وينشدون التزامات لكي يلتزموا بأدائها ، ورجال السليدين ، الذين يعيشون من أجل طاعة الله .

وفكرة سقراط عن الحقيقة الدينية هي أن الحقيقة في المسائل الدينية ليست واحدة ، وأن الانسان يتعلم الحقائق الدينية بتذكر ما تعلمه في عالم المثل .

والموقف الأخير ( النظرة المسيحية ) هو أن الله في الزمان « يسوع المسيح » هو معظم بنى الانسان، وأن الايمان هو وسيلة المعرفة ، وأن المعرفة تأتي من خلال الشعور بالخطيئة ، وأن حياة الانسان يمكن ان تتغير في لحظة اتخاذ قرار .

كتاب « شذرات فلسفية » لسيرن كيركجور هو الكتاب الرئيسى في سلسلة من الكتب التى تسودها فكرة ثابتة ، وتتميز بطريقة العرض غير مألوفة ، ويشيع فيها التهكم الشامل ، وفيها مجهود

Muster pieces of world philosophy  
Edited by Frank N. Magill

أن يقتضى الالتزام الدينى أحيانا أن يعطل الإنسان الاعتبار الأخلاقى ؟ والرجل المتدين يواجه أحيانا أغراء وامتحان أن يكون خيرا أولى من أن يكون تقيا ..

تلك هى نظرية المداخل فى فلسفة كيركجور ، ولعة مميز آخر فى كتابات كيركجور يشيخ أن تشير إليه قبل النظر فى كتاب « شذرات فلسفية » بالتفصيل ، وهذا المميز هو الأسلوب البدى دعاه كيركجور باسم « البلاغ غير المباشر » . ويحتاج عرضه الى وقت طويل ، ولكن يكفينا فى هذا المقام أن نشير الى أن هذا الأسلوب يتضمن أن نظرية المداخل ينبغي ألا تعرض بطريقة مباشرة ، فمثلا المداخل المختلفة ينبغي ألا يوصفوا من وجهة نظر مراقب خارجى ، بل يعرضون « من الداخل » أن صرح هذا التعبير . ومن أجل هذا كثيرا ما اتخذ كيركجور أسماء مستعارة فى كتبه .. لقد شعر بأن الأفضل لوصف المدرج الحسى أن ننخيل رجلا حسيما ، وفردنا ما عسى مثل هذا الرجل أن يقوله . وكتاب : «أما .. أو ..» مثلا هو مراسلة طويلة بين «شاب» وبين صديقه الأكبر منه «القاضى فلهلم» . ولا يتدخل كيركجور مباشرة فى الصورة ، ولا بدلى بحكم مفصل بين وجهتى النظر المختلفتين فى الحياة اللتين يعرضهما الشاب والقاضى ، بل يترك للقارئ أن يفصل ويحكم . وقد نجح كيركجور فى هذا نجاحا فاهرا ، حتى أنه كان يقدم الأشخاص الذين يتخيلهم بأساليب فى الإنشاء مختلفة ، فالشاب يكتب بأسلوب جميل ، شعري ، حساس ، غنائى ، والقاضى يكتب بأسلوب مبتذل كأنه يلقي محاضرة ، دون اهتمام واضح بالتزيينات الأدبية .

والؤلف المستعار لكتساب « شذرات فلسفية » يحمل اسم يوهانس كليماكوس وهو يكتب عن شيء هو فى أوج المشكلة الكلية التى اهتم بها كيركجور طوال حياته الأدبية والفلسفية . وكليماكوس محابو ساخر ، ويفترض فيه أنه لا يلتزم بشيء فيما يتعلق بالمشكلة التى ينظر فيها ، مشكلة أمكان تقديم نظرة فى الحقيقة الدينية تختلف عن تلك التى يقدمها سقراط . وسقراط استخدم فى الكتاب كشرحة عرض ، فيصور على أنه إنسان يتخذ موقفا بارائه يبدو الموقف المضاد أوضح وأبرز . والموقف المضاد هنا هو المسيحية كما تصورها كيركجور ، وعلى الرغم من أن القارئ يفهم ذلك من مستهل

يبقى فى المدرج الحسى طول حياته ، لكن بعضا من الناس ينتقلون الى المجال الثانى : الأخلاقى .

والأخلاقى يعيش من أجل أداء واجبه ، ويستبدل الاستمتاع المقابل لللال بالخير المقابل للشر . والطرز من الإنسان الذى كان ذهن امانويل كنت Kanti حينما حشنا على أداء واجباتنا بدلًا من الانسياق وراء ميولنا واهوائنا هو نفس الطراز من الإنسان الذى سماء كيركجور بالإنسان الأخلاقى . والحياة الأخلاقية تنجح اذا أخذ على نفسه أكبر قدر ممكن من الالتزامات ، وفعل كل ما فى وسعه للوفاء بها .

وكيركجور فى كتابه الأول « أما .. أو .. » (١٨٤٣) يضع الرجل الأخلاقى فى مقابل الرجل الحسى ، يوضع مسألة الحب والزواج ، ارجسل الحسى يقع فى الحب ، ويعيش لكثير من العهود ( لكن لأزواج ) وينشد القصص الغرامية بالمعنى المفهوم فى هولويد ( أى فى أفلام هولويد ) . أما الرجل الأخلاقى فلا يقع فى الحب ، بل بالأحرى يختار أن يحب ، ويرغب فى وعد قصير المدى حتى يدخل فى مرحلة الزواج ؛ وبهذا يصبح واجبا مرتبطا بشخص آخر الى آخر عمره وينشد قصة غرامه فى الحياة اليومية المعتادة أولى من أن ينشدها فى اللحظات السرية المشبوبة .

وعدد كبير من الناس الذين يشغلهم هذا الطراز من الحياة الأخلاقية يؤسسون التسواعد الأخلاقية التى تحكم حياتهم - على إرادة الله ، وعند أمثال هؤلاء الناس لا فارق بين أن يكون المرء أخلاقيا وأن يكون متدينا ، ومع ذلك فإن كيركجور شعر بأن الديانة المسيحية تتطلب توجيهها مختلفا عن ذلك الذى يميز الرجل الأخلاقى ، ولم يكن كيركجور يعتقد أن تصور المسيحية للخطيئة يمكن أن يفسر بأن يقال : ارتكاب الخطيئة هو كسر قاعدة اخلاقية ... ان الخطيئة ليست انتهاكا لقاعدة ، بل هى انتهاك لشخص الله . وقد وضع كيركجور اتجاه الرجل الأخلاقى فى مقابل اتجاه الرجل المتدين - وذلك فى كتابه : « الخوف والتشعيرة » ( ١٨٤٣ ) ، فيه بحث فى المشكلة الناشئة عن ذبح ابراهيم لابنه اسحق بقصد التضحية . فرأى كيركجور أنه كان على ابراهيم أن يختار بين ماتتطلبه الاخلاق من تجنب القتل وما يتطلبه الامر الدينى الصادر من الله بالتضحية بابنه . فتساءل كيركجور : الا يحدث

الكتاب ، فان هذا الموقف لا يسميه كيركجسور بالمسيحية الا في الفترة الاخيرة من الكتاب .

والموقف « السقراطي » الذي يتخذه كليماكوس في هذا الكتاب هو بالاحرى التفسير الشائع لسقراط كما يبدو في محاورات افلاطون ، ويمكن التعبير عنه بإيجاز هكذا : الحقيقة في الامور الدينية لا تختلف عن سائر انواع الحقيقة . فدعوة الدين هي الى الاعتقاد بعقائد صحيحة عن الله والعمل وفقا لها . واعتقاد عقائد صحيحة في الدين وفي سائر الشؤون الانسانية ، هو في جوهره مسألة تذكر ، تذكر لما عرفه الإنسان في عالم المثل قبل ميلاده ولكنه نسيه لما ان سجت النفس في البدن . والمعلم ، في هذه الحالة ، لا يدخل شيئا جديدا في عقل المتعلم ، بل يقوم بدور القابلة ( المولدة ) التي تساعد التعلم على تذكر ما عرفه من قبل . وبعد ان يتم التذكر ، يتكيف المتعلم مع القضايا الصحيحة ، ويزول المعلم من علاقة المعرفة . ان المعلم هو مجرد فرصة ومناسبة للمعرفة ، وليس شرطاً لها .

والعناصر الجوهرية في الموقف الآخر (المسيحية) فيما يتصل بالحقيقة الدينية قد عرضها كيركجسور بلسان الاسم المستعار في « الغزى » الذي الحقه بـ « المبدعات » . ان الفرض المسيحي كما سماه كليماكوس ، يختلف عن الموقف السقراطي كما بناه منذ قليل ، في افتراض الإيمان وسيلة للمعرفة ، وافتراض ان من الممكن ان يكون في الناس شعور بالخطيئة ، وان لمسة لحظة اتخاذ قرار يغير مجرى حياة الإنسان ، وافتراض نوع آخر من المعلم يختلف عن سقراط - هو الله في الزمان ( اى يسوع المسيح ) .

وحيد كليماكوس يبدو في هذه الواقعة . وهي انه يقرر هذه الافتراضات الجديدة بوضوح في هذا « الغزى » ، مما يمكن القاري من اطراح المسبحة ببساطة ولكن عن فهم ، لو شاء ذلك . وفضلا عن ذلك فان كليماكوس يقرر ان الفرض الذي صاغه يختلف عن موقف سقراط من هذه النواحي . اما مسألة : اى الفروض هو الصحيح ؟ فمسألة مختلفة تماما كما يقول ، ولا يحاول ان يفصل في هذه المسألة الاخرى .

فان كان سقراط على صواب ، فكذلك يقول كليماكوس ، فان الحقيقة توجد في باطن الانسان .

والمعلم تقتصر مهمته على مساعدة التلمية في تحقيق ما كان يعرفه من قبل . وفي مثل هذه الحالة يكون الإنسان على صواب لا على خطأ . وفضلا من ذلك فان المعلم ليس مهما ، لانه لا يبعد المتعلم عن الخطأ ، ولا يدخله في حقيقة جديدة . وفضلا عن ذلك فان الوقت الذي فيه يتذكر المتعلم الحقيقة ليس أمرا ذا بال . وبالحقيقة فان الموقف متشابها لما وقع للغالبية منا ، ان لم يكن لنا جميعا حينما تعلمنا العناصر الأساسية للحساب ، فاننا لا نتذكر بعد من الذي علمنا اياها ومتى تعلمناها . والمهم ان اثنين واثنين تساوي اربعة وهي كذلك وستكون كذلك دائما .

والموقف المقابل لهذه النظرة يتضمن ان نفترض ان الإنسان ليس بطبعه على صواب ، بل بطبعه على خطأ . فان كان الامر هكذا ، فينبغي ان يبيع المعلم للمتعلم الفرصة ، لترك الخطأ وادراك الصواب . وعلى هذا يجب على المعلم ان يزود المتعلم بالحقيقة ليذكرها . واللحظة التي عندها يترك المتعلم الخطأ ويدرك الحقيقة قد أصبحت اذن مهمة جدا وحاسمة بالنسبة الى التعلم . ويجب ان يكون المعلم اكبر من الرجل العادي ، لانه جوهرى بالنسبة الى ادراك التعلم بالحقيقة . والواقع ان المعلم في غاية الاهمية حتى انه يكون ضروريا حتى من أجل ان يتبين المتعلم انه على خطأ . . . ويقول كليماكوس ان مثل هذا العلم يمكننا ان نسميه بحق « المنجى » .

وهذه العناصر في الفرض الثاني الذي قال به كليماكوس هي عناصر في الرواية المسيحية التقليدية فتكون الإنسان بطبعه على خطأ لا على حقيق وان الإنسان لا يتبين ذلك بوضوح - هذا امر يفسر الى المذهب المسيحي في الخطيئة ، وكليماكوس يسمي كون الإنسان على خطأ - « خطيئة » . والحقيقة التي يكتسبها المرء من المعلم هي الإيمان الذي يملكه المسيحيون . والمعلم غير العادي ، الضروري للوصول الى الحقيقة هو « الله في الزمان » كما يسميه كليماكوس ، اى يسوع الناصري . واللحظة الحاسمة التي فيها يقادر الإنسان الخطأ من أجل الصواب هي تجربة التحول الديني التي يتخذها الوعظ المسيحي موضوعا بطرقه باستمرار . ولا يدع كليماكوس شكاً في أن هذه التفسيرات صحيحة ، لانه كثيرا ما يحدث القارئ عما كتبه ، ذاكراً المصادر الاصلية « للفرض » الذي يبسطه .



انتبهنا الى الكيفية التي بها تستخدم كلمتا «يتكلم» و «يقول» ، وسيكون المعنى اذن هو انه على الرغم من انه يتكلم كثيرا ، فانه يقول «قائلا» أى ان معظم كلامه لا معنى له ، ومجرد ترثرة . فمثل هذه المفارقة يمكن ان تتحل اذن بالتمييز بين الاوصاف التي يبدو في الظاهر انها لا تتلف مع بعضها البعض .

\*\*\*

ولكن كليماكوس حين يقول انها مفارقة «مطلقة» يبدو انه يريد ان يقول انها لا تقبل الحل . والسبب في ان المفارقة لا تقبل الحل هو في كون هذه المفارقة وحيدة . ومن الضروري في مفارقة كليماكوس ضم كلمة «مطلقا» . فالحال هو آخر وليس آخر مطلقا : غير الانسان . فاذا قلنا عن جونز انه غير وايس غير اسمث ، فاننا نستطيع ان نستمر ونحدد أوجه الشبه والاختلاف بين الرجلين : كلاهما فيلسوف ، لكن احدهما لا يهتم الا بالناطق ، بينما الآخر لا يهتم الا بالاخلاق . انهما متشابهان ، لكنهما يختلفان . لكن او قلنا ان جون غير اسمث اطلاقا ، فلا يمكن حينئذ ان نقارن بينهما أبدا . واذا استعملنا العبارة « يختلف كلية » في الكلام العادي ، فاننا نقصد عادة ان الؤكدة اختلافا هو في الواقع جزئى فحسب ، ونقصد ان شيئين يختلفان اساسا في بعض ( لا في كل ) النواحي . ولكن كليماكوس يستعمل « غير مطلقا » بطريقة دقيقة ، ومعنى هذا ان التعبير عن الاختلاف الكلى فيه تجاوز لحدود اللغة والفهم . ولو راينا الدقة لما ذكرنا وجود اختلاك كلى بين شيئين ، فمجرد ذكرهما يدل - على الاقل - على ناحية واحدة منها لا يختلفان كليا ومعنى بذلك انهيهما متشابهان في انهما يمكن التحدث عنهما .

فان كان الامر كذلك - أى ان الله أو غير المعروف يشبه الانسان كلية ولا يشبهه كلية ، ولكننا لانستطيع مع ذلك ان نتحدث عن ذلك - فان المفارقة التي عبر عنها كليماكوس لا يمكن ان تحل . لا يمكن ان تحل لان لغة هذه المفارقة نفسها لا معنى لها ، بأحد المعاني على الاقل ، فالمفارقة مطلقة . لكن ينبغي ان نعبر عن أنفسنا ، أو على الاقل المسيحيون يشعرون بأنه يجب عليهم ان يعبروا عن انفسهم . ويشعر

وبالجملة فان الرواية الواردة في كتاب « شدرات فلسفية » هي الرواية المألوفة ، ولا تختلف عن الرواية المسيحية المعتادة الا في الانفساط التي استعملها في التعبير ، وفي الإشارة الى الموقف الآخر السقراطى . غير ان في رواية كليماكوس البسيطة هذه التزامات تستحق المزيد من الشرح والفحص ، وينبغي علينا ان نتمتع في البحث في مسالتين هنا هما : رواية كليماكوس عن « المفارقة المطلقة » ثم مسألة « التلميذ غير المباشر » .

اما « المفارقة المطلقة » فمناقشة للمعنى الفاسفى وراء دعوى المسيحية بان الله تجسد في يسوع الناصرى . ومن بين ما يتضمنه نظرية سقراط القائلة بان الحقيقة كامنة - على نحو ما - في داخل الانسانى ليس كفا معرفته . ولكن اذا كان للانسان بواسطة معلم ماهر مثل سقراط - نقول ان من بين ما تتضمنه هذه النظرة ان العقل الانسانى قادر كفه لمعرفة الحقيقة ، حتى الحقيقة الدينية . اما اذا لم يكن الانسان يملك الحقيقة في داخل نفسه على نحو ما ، فان ما ينبغي على الانسان ان يعرفه أو ما يحتاج الى معرفته هو امر خارج طوي الانسان نفسه - انه الجهول ، أو كما يسميه كليماكوس « الآخر » الآخر المطلق . لكن اذا كان هذا هو الآخر مطلقا المختلف عن الانسان ، فان العقل الانسانى ليس كفا معرفته . لكن اذا كان للانسان ان يدرك الحقيقة ، فان عليه ان يعرف هذا الآخر مطلقا . ولهذا السبب - هكذا يقول المسيحيون - تجسد الله - وهو الآخر مطلقا - في الانسان ، أى ان الآخر مطلقا قد أصبح ليس هو الآخر مطلقا . وهذا يدعونا الى القول بان الجهول ( الله ) هو في نفس الوقت آخر مطلق وليس آخر مطلقا . ومن الواضح ان هذه القضية يبدو عليها التناقض الداللى .

ومن بين معاني كلمة « مفارقة » paradox ان المفارقة هي تناقض في الظاهر فاذا فحص عذر تبين أنه ليس تناقضا . فمن المفارقة مثلا أن يقال عن فرد ثرثار في جماعة أنه أقلهم قولا . فمن النظرة الاولى يبدو أنها تقول أن هذا الشخص يتكلم كثيرا ولا يتكلم كثيرا . لكن هذا اللغز ينحل بسرعة اذا

وحى الله تعالى ، تدمع الانسان . فلماذا يجب على الانسان ان يحب جاره اولى من ان يبيع له بكسبه لان الله يضر بهذا . لكن هذا الامر غير معقول . وهذا صحيح . ولكن من قال ان الله يلتزم العقل ؟ ألم يكشف الله عن نفسه على نحو غير منتظر مطلقا ؟ وذلك بكشفه عن نفسه على انه الولد غير الشرعى - فى الظاهر - لامرأة فقيرة من مدينة الناصرة ، ولد خارج القراش وفى مدود ، اى فى مكان يماثل قديما الحظيرة ( الجراج ) اليوم ؟ ان الرواية المسيحية منافية للراى الشائع فيما هو ذو قيمة حقا ، الى حد انها تهين السامع . وتلك هى الملاحظة التى يبدىها كليماكوس .

ولازمة اخرى من لوازم الرواية المسيحية هى انه اذا كان الله قد كشف عن نفسه فى يسوع الناصرى، فانه يبدو انه وهب مزايا خاصة لأولئك الذين عاصروا المسيح وعرفوه شخصيا ، وهى مزايا حرمتنا نحن منها من لم يكونوا معاصرين للمسيح . ويناقش كليماكوس فى ان اتباع يسوع المباشرين ، « تلاميذه المعاصرين » لم يحظوا بمزايا على من ليسوا معاصريه من « اتباع غير مباشرين » والمفارقة مفتاح الوقت كليماكوس هنا . فان ما شاهده المعاصرون ليس الله ، بل يسوع الانسان . ولم يلحظ اى ملاحظ عادى ان يسوع كان اكثر من رجل طيب . والالهية التى يزورها المسيحيون الى يسوع لم تكن بيئة للحواس ، بل كانت خاصية اضافية تتعلق بالمسيح لم يدركها الناس الا فى ضوء ما سمي تقليديا باسم موهبة اللطف من الله . فالناس لم ينظروا الى المسيح وشاهدوا الوهية ، وانما شاهدوا فقط انسانيته . لكن فقط حين يهب الله اللطف للمشاهد ، فان هذا المشاهد « يرى » الوهية المسيح . ولو عدنا واستعملنا المعبارات المسيحية التقليدية : فاننا نستطيع ان نقول ان الحواريين انفسهم لم يستطيعوا ادراك الوهية المسيح الا بان استناروا بالروح القدس ، وهكذا فان التلميز المعاصر لم يستمتع بميزة على التلميز غير المعاصر ، فيما يتعلق بالوهية المسيح ، والميزة الوحيدة التى استمتع بها التلميز المعاصر انما تتعلق بانسانية يسوع ، اى بوجوده التاريخى . فان كان ثمة ميزة ، فهى ميزة التلميز غير المباشر فى شهادة اجيال عديدة على ان يسوع الانسان هو ايضا الله . فتكرار هذه الدعوى يجعلها ممكنة

كليماكوس بان فى الناس باعثا يحملهم على ان يحاولوا التعبير عما لا يمكن التعبير عنه . ( ويقول كليماكوس ان العقل يسعى الى سقوطه . وللوصول الى هذه النقطة بطريقة اخرى معظم الناس يتدكرون انهم حاولوا التعبير عن كون محبوبهم فريدا لا نظير له بلفة قوتها مستمدة من التعبير عن الاملاح المعتادة والعناصر المتكررة ، وصفات التجربة الكاية . فنحن نحاول التعبير عما هو فريد بلفة ما هو مشترك ، والنتيجة غالبا ما تكون مفارقة او ابتذال . وهذا هو السبب فى ان مناداة رجل الضواحي زوجته بقوله : « يا سكر » Honey هو فى الوقت نفسه ملىء بالمعنى فى نظره ، ولكنه مبتذل فى نظر الجيران .

\*\*\*

فان كانت المسيحية صحيحة ، فان دعواها الاساسية - وهى ان الله تجسد فى يسوع الناصرى - تقود الى مفارقة ، مفارقة لا يمكن ان تحل كما تحل المفارقات عادة . لكن ثمة معنى آخر لكلمة « مفارقة » متضمن فى المناقشة الواردة فى « الشذرات » . وهذا المعنى الثانى ( وهو المعنى الاشتقاقي ) « مضاد للراى الشائع » ، فالمفارقة المطابقة فيها مفارقة ايضا بهذا المعنى ، وهذا يقضى الى نقطة اخرى يشرها كليماكوس فيما يتعلق بالمفارقة ومناقشة كليماكوس للمفارقة المطابقة تتلوهما فقرة فيها يدعى ان استجابة الانسان للمفارقة ينبغي دمجها . فالرجل الدينى ، حينما يمر من خلال « اللحظة » وينتقل من كونه على خطأ الى كونه على حق ( اى يكتسب الايمان ) فان التزاماته التقويمية تنقلب . وبعض ملاحظات المسيح ، على الاقل كما وردت فى الكتب المسيحية المقدسة ، تعارض قطعاً مع القيم السائدة فى الحياة اليومية ، والادراك العام ، ولدينا مثال عليمه فى نصيحة يولونيوس لابنه لارنس فى مسرحية « هاملت » لشيكسبير : « خصوصا وقبل كل شيء كن صادقا مع نفسك » . . . نقول ان الادراك العام لا يقول بان تدبير الخلد الاخر اذا اطمنا احد على خدنا ، ولا يوافق على ان اوديع سيرث الارض . وما يتخذ الناس نموذجاً فى الحياة هو فى العادة متعارض مع النموذج الذى تعرضه علينا « الاناجيل » . ان الناس يريدون فى العادة « النجاح » اولى من « السلام » ( بالمعنى المسيحى لهذا اللفظ ) . وهكذا فان الوصية المسيحية القائمة على اساس انها من

التصديق على نحو لم يتيسر للتلميذ المعاصر ان يجريه .

ذلك اذن هو الموقف كما عرضه كيركجور بلسان اسم مستعار هو « يوهانس كليماكوس » في كتابه « شذرات فلسفية » . وهذا الموقف يقوم في مركز الموقف الوجودي (الديني) الذي يرجع الى كيركجور الفضل في القول به . وهذا الموقف سيعود المؤلف تحت نفس الاسم المستعار الى تفصيل القول فيه في كتاب اوسع واخطر هو « حاشية نهائية غسب علمية على الشذرات الفلسفية » ( ١٨٢٦ ) - ويقع في ٥٥٠ صفحة ، بينما تقع « الشذرات » في ٩٣ صفحة - ولكن الموقف واحد في الكتابين ، وغسب عرضه المؤلف بوضوح وابعاز في « شذرات » على انه فرض ، بينما في « الحاشية » حاول ان يناقش ماذا هو ان يحدث لشخص مسقط العقسل

لو حاول ان يتغذ عمليا في حياته ما عرض في « الشذرات » على اساس انه مجرد امكانية . ان كليماكوس في « الحاشية النهائية غير العلمية على الشذرات الفلسفية » يعنى بالسؤال الشخصي وهو : كيف اصبح مسيحيا ؟ لكن « الحاشية » تعتمد على « الشذرات » ، و « الشذرات » هي التقرير الرئيسي حقا لموقف كيركجور . ومن النادر ان يجد المرء عرضا يتسم بهذه الدقة والوضوح والموضوعية التي نجدها في « الشذرات » لتلك المسألة الخطيرة الا وهي المعنى الفلسفي للمسيحية . لقد حظى كيركجور بذلك حاد ، ووجدان متطقي ، وقدره على التعبير عن وجهه من اهم اوجه الحضساسة القرية ، تعبيرا يحافظ على لب المسيحية وفي الوقت نفسه يجعل من الممكن مناقشتها في الاوساط العصرية . وكونه فعل هذا بعد من الاعمال الفلسفية والادبية التي من الطراز الاول .

ARCHIVE

112

# عن الديانتين اليونانية والرومانية

بسلام  
الدكتور محمد سليم سالم

فزيوس حامى الاصبياف . وكل من جمال آلهة عرضه  
ليعبه . ثم حث فلا ريب أن العقاب سيحل به .  
وان تمدى انسان حدود البشر فارتكب جريمة  
تخطى الحدود حتى على الآلهة عقابه . . .  
وكان الاعتقاد أولا أن الآلهة يحسدون البشر على  
سميتهم في خيالهم ، ولكن هذا الاعتقاد زال وحل  
مكانه إيمان بأن التعمدة تدعو إلى الكبرياء ،  
والكبرياء والمجرفة تشير غضب الآلهة (١) وكان  
فزيوس على حد قول هسيوروس ، ثلاثون ألفا من  
العيون والارصاد ، فلا يستطيع أحد أن يفلت من  
عقابه . كما كان أبولون ومهبط وحيه دائما وأبدا  
الفصل في المسائل الشائكة سياسية أو  
اخلاقية

ولكن الديانتين اليونانية والرومانية كانتا حقاً  
عبادات وطقوساً . فاعلم ما يعنى به المرء أداء هذه  
المراسيم على وجه الدقة . فان أراد المرء أن يبحث  
عن سماتير الاخلاق ، فليوجه نظره نحو القانون  
والثقائد . فقد اطاع اليونانيون قانون البلدة ، كما  
تمسك الروماني بعرف الآباء Mos maiorum .  
وكانت الاخلاق في نظر اليونانيين والرومان تركز  
على شيء آخر غير الدين . وكان البحث في قواعد  
السلوك الانساني مرده الى المفكرين الاحرار ، لا الى  
رجال الدين . وقد فرق اليونان والرومان بين

كان للدين أهمية كبرى في العالم القديم في سلوك  
الفرد وفي حياة المجتمع ، ويتضح ذلك بجلاء لكل  
من يلقى نظرة ولو عابرة على الآداب القديمة والآثار  
العتيقة . فكتاب اليونان والرومان لا يعتاون يذكرون  
الآلهة والاساطير التي تروى عنهم . وشر فلاسه  
اليونان لا يؤمنون بعالم مادي تحت أملاكهم  
الساسة في أثينة ورومة فقل منهم من كان يهتم  
الرعاية الربانية أو يحجم عن استطلاع الغيب .

## ● الدين والاخلاق :

● وسؤالنا هنا هو هل ثمة صلة بين الدين  
والسلوك ؟ وهل كانت الأديان القديمة تحت على  
مكارم الاخلاق وتضع اجزاء الرادع لكل خروج على  
تواعد السلوك ؟ نستطيع ان نقول أن الدين أصبح  
وثيق الصلة بالسلوك منذ أن بدأ الضمير الانساني  
يفرق بين الحق والباطل والطاهر والتجس ، وما  
بغضب الآلهة وما يرميهم . وبمجرد أن آمن المرء  
أن الآلهة يحمي الخير ويصعب جام غضبه على الشرير ،  
بدأت قواعد الاخلاق تركز على الجزاء الدينى ،  
وهو وازع قد يكون في كثير من الاحيان أقوى من  
العقاب الدنيوى .

فاذا كان زيوس حامى الضارعين فلا شك في  
عقاب كل من استهان بالضارع ورفض ضراغته  
ولم يقسم لها وزناً . هنالك نصب زيوس  
عليه جام غضبه . وكذا الحال مع الـضفـفـسان ،

(١) هذا هو رأى اسكسولس الخاص ( انا معنون ٧٥٧ )

القانون العام وهو مجموعة من القواعد لا ينالها التغيير والتبديل ، وبين التشريع الوضعي ويختلف من بلدة الى أخرى ، وقد يتعارضان كما حدث في قصة انتيجونا كسوفوكليس .

ولم يكن الاغريق في عصورهم الاولى يحسسون بالفارق بينهم وبين الأجانب ولم يكن لفظ بربادوسى يعنى أكثر من الرطانة . وكان من بينهم فلاسفة مثل هيرا قليطوس من بلدة افيسوس نادوا بوحدة البشر ، كما نادى الرواقيون بأخوة البشر . ولكن ابتداء من القرن السادس وبعد انتصار اليونانيين على الفرس ظهر مبدأ تفوق العناصر اليونانية . وكان من أنصاره أرسطو الذى نسبته الى عامل الجو والهواء . نصح لتلميذه الاسكندر الأكبر ان يعامل سكان المشرق كعبيد وكاعداء . ولكن ايسوقراط كان لا يرى هذا الرأي ، بل كان يرى ان كل من يتأثر بعظيمة الهيلينيين يدخل في صفوفهم . وقد سار الاسكندر على سياسة مزج الشرق والغرب معتقدا ان الناس جميعا امة واحدة .

وقد أثرت الفلسفة الرواقية على الرومانيين اشد تأثير . وفي سنة ١٠٧ ق.م نادى ميتلوس نوميديكوس بمبدأ سقراط القائل بعدم رد الاستعباد . وكان سيشرون يرى ان اناس اخوة وان لا يفرق بين غطف يضم كل انسانية . وقد ردد مثل هذه المبكدة فرجيل وسينيكا وماركوس أوريليوس .

اما مبدأ معاملة الناس جميعا معاملة حسنة في كل وقت وفي كل بلد ، فقد اتخذ شكله النهائي في قسم ابقرات الذى كان ولا يزال يقسمه الأطباء الى الآن .

ويمكن ان نستنتج من الاهتمام الذى وجهه الى طقوس الدفن ان أجداد اليونانيين والرومان كانوا يعتقدون منذ أقدم عصورهم في خلود الروح . سواء دفن الميت ، أحرق جسده ودفن رماده ، فروحه تنفصل nima عن جسده مع آخر نفس بلفظه . ولهذا كانت أكبر عقوبة توقع على الميت هي حرمانه من الدفن ، لان هذا يعنى بالنسبة الى الروح عدم استقرار أبدى . وهذا مادعا انتيجونا فى قصة سوفوكليس التى تحمل نفس الاسم الى تحدى أمر الملك كريبون بتحريم دفن احد آخرىها ، وهذا ماجمل هيكتور وهو يلفظ أنفاسه يضرع الى اخيل أن يسلم جسده الى أبيه ليدفن طبقا لطقوس بلده . وكان لزاما على من

يرى ميتا ، ايا كان ، ان يقوم بطقوس الدفن له ولو ببقاء خفئات من التراب على جسده . واذا لم يحظ الميت بالدفن ، او حدث خطأ او إهمال في الطقوس ، هلمت روحه فلم تستطع الاستقرار . وقد تصبح شرا ، حتى يؤدي لها الأحياء طقوس الدفن . وكانت ارواح أولئك الذين قتلوا او لقوا حتفهم باحدى طرق العنف تعتبر خطرا حتى يقتص لها . ولهذا نشأ الاعتقاد في الإهات الانتقام . واذا كان الدفن واجبا مقدسا ، فتقديم القرابين للروح أمر لا بد منه ، لان الروح في حاجة ماسة الى اطعام والشراب والى ارواح الضحايا التى تحف بها وتقوا على خدمتها . ويمكن ان نستنتج من تقديم القرابين عند قبر الميت ، انهم في بدء الامر كانوا يؤمنون بان الروح تقيم تحت الثرى في المكان الذى دفن فيه جسدها . واذا لم يتم الأحياء بما يلزم لها من تقديم القرابين ونحر الضحايا . فقد تصبح الأرواح المحرومة خطرا يهدد ذوبها من الأحياء . وكما كان لهذه الأرواح من القوة ما يسبغ الخير على من ترضى عنه . وكذلك كان لها من القوة نفسها ما تصب به الشر على من يهمل شأنها في الآخرة .

وقد كانت الأحلام التى يراها الناس سببا ونتيجة لهذا الاعتقاد في الأرواح . وكان الرواقيون يؤمنون في صدق بعض الأحلام ولا يفتأون يذكرون تلك الرؤيا التى رآها رجل من مصرع رفيق له في خان .

واذا كانت الروح تحظى بالاستقرار ، اذا دفنت طبقا لطقوس معلومة ، فمن الجائز ان تستدعى من مقرها بطقوس أخرى necromancy واشهر مثل لذلك في العالم القديم استدعاء اوديسيوس لروح اخيل .

وهذه الاعتقادات التى مر ذكرها لا يشوبها اعتقاد في حساب أو عقاب أو جنة أو جهنم أو تناسخ في الأرواح . فهي عقيدة بدائية مادية ، تستند الى ان الروح والجسد منفصلان . فاذا اتحدت كانت الحياة في هذا العالم واذا انفصلا ، كان الموت وسكنى الروح تحت الثرى الى رفات في جوار جسدها .

ولكن هذه الاعتقادات البدائية ما لبثت ان دخل عليها بعض التغيير ، وان لم يتمكن اعتقاد ما ان يمحوها أو يغير من مظاهرها فقد نشأت فكرة ان الأبطال يذهبون الى جزائر الخلد في المحيط الغربى ( الاطلس ) . ثم أضاف بندار ان الذهاب الى هذه الجزر جزء من الفضيلة .

ثم نشأت فكرة عقاب كبار المجرمين الذين أجزموا في حق الإلهة في مكان سحيق تحت الأرض في مملكة هاريس ، وسمى هذا المكان كرتاروس .

ثم جاءت محاكمة الإنسان على ما قدمت يداه في محكمة يقوم على رأسها ميتوس أحد ملوك كريت . وهذا يدل على أن الفكرة قديمة جداً وأنها أتت من هذه الجزيرة .

وليس لتناسخ الأرواح أى وجود في عقائد الآريين الأول وإنما أدخل هذا الاعتقاد عند الإغريق فيثاغوراس والأورفيون .

وفي القرن السادس قبل الميلاد انتشرت في بلاد اليونان هزة دينية ونشأت فيها عبادات مختلفة وهاجرت إليها عقائد أجنبية كما توجه اهتمامها صوب الدار الآخرة ولكل منها طقوس سرية وأسرار دينية من أطلع عليها كتبت له السعادة في الدنيا وفي الآخرة . وكانت هذه العبادات لا تفرق بين السيد والعبد ، أو الذكر والأنثى ، أو الغنى والفقر . فهي مفتحة الأبواب ، من شاء فليدخل ، إلا إذا كان قد ارتكب رجساً يمنعه أو إنما يسول دونه ودون رؤية الأشياء المكنونة . وقد أوضحت هذه الديانات النفوس وأما لها لراحة وأطلقت الانفجارات العجيبة الحسية مما لم يكن في طاقة الديانة الرسمية أن تفعل . وكان هناك دين من بين هذه العبادات في أثينا يحظى بالاحترام والاكبار في جميع الأقطار ، وتحفظ الحكومة بهيبتها وتنفذ عليه من أموالها . ألا وهو دين أيلوسيس وأسراره القدسية . وكانت آلهة هذه الديانة تتصل بالنبات وموته ورجوعه إلى الحياة ثانية . وكنت أسرار أيلوسيس تتركز حول القصة التي يعرفها الناس جميعاً وهي خطف كوري . اختطفها عنها هاريس وحملها إلى الدار السفلى فهامت أمها تبحث عنها ليلاً ونهاراً . وكانت تحصل مشعلاً ينير لها الطريق إذا ما غربت الشمس وظلمت الدنيا . وقد عم القحط العالم ولم تنبت الأرض شيئاً ، لغضب آلهة الحب وحزنها . وأخيراً جاءت إلى أيلوسيس كأمراة عجوز . فاحسن ملك . بنزد وملكها استقبلها . وأرادت ديميتر أن تحسن إلى الملك بأن تجعل ابناً صغيراً له من الخالدين فوغمته في نار لتحرق طبيعته البشرية . ولكن الملك راها ولم تدر ما تفعل فصرخت . وعندئذ أعلنت الآلهة عن نفسها وأمرت الملك أن يبني لها معبداً وعلمت الناس طقوسها المقدسة . وفي أثناء ذلك كان الإلهة

قد اهتموا إلى حل لمشكلة كوري : كان عليها أن تقيم مع هريس ستة أشهر لأنها أكلت حبات من تمر الرمان في الدار الآخرة ، وأن تقيم ستة أشهر مع أمها .

ومن البين أن في هذه الأسطورة خلطاً قديماً بين هاريس إله الموتى وبلوتون المنعم على الأرض بالثراء ، كما يوجد خلط بين برسميتوني زوج هاريس وملكة الدار السفلى وبين كوري فتاة الحب . وهذا الخلط بين آلهة الخصب وآلهة الموتى أمر شائع لأن أرواح الموتى تقيم تحت أطباق الثرى ، ومن الثرى ينبت الحب . وطقوس أيلوسيس السرية قديمة جداً وقد ترجع إلى العصر الوثيقي إذ كان لديميتر معبد هناك في ذلك الوقت . وتهدف أمثال هذه الطقوس الدينية السحرية إلى زيادة خصب الأرض وإيجاد صلة ما بين القائمين بالزراعة وبين آلهة الخصب والنماء ليكتسب المرء « بركة » تعاونه على إنتاج محصول وفير . وبسبب هذا الخلط القديم بين آلهة الأرض وآلهة الموت نشأت فكرة عتيقة جداً توحى بأن الأطلاع على طقوس أيلوس السرية يحلب السعادة في الدنيا وفي الآخرة . وقد ورد ذكر ذلك في انتيود ديميتر النسوية خطأ إلى هومروس والتي هي أراجاب إلى القرن السابع قبل الميلاد (الآيات ٤٨٤-٤٨٦) عندما كانت أيلوسيس دويلة مستقلة .

ومع أن طقوس أيلوسيس كانت تعتبر سرية . وكان يؤخذ العهد والميثاق على كل من يريد الإطلاع عليها بالأبوح بها ، إلا أنه من الممكن القول بأنه لم يكن هناك شيء يمكن إفشاؤه ، لأن الديانة الوثنية خلت من التعاليم اللاهوتية ومن المحتمل أن الجالسين في بهو التكريس Telastion ، كانوا يشاهدون تمثيلية صامتة عن خطف كوري . وأنهم راوا أموراً تجري والفاظاً قليلة تنطق وترقصاً مقدساً وأنه سمح لهم بلمس الأشياء المقدسة وأنهم راوا في نهاية الحفل سنبلية ، فضلاً عن ولادة برسموس من برمو . وكان يسبق السماح للمريد السنوي يتطلع إلى رؤية الأسرار المقدسة القيام بطقوس أخرى في شهر انتيستريون Anthesterion ( فبراير - مارس ) في ضاحية أجاى Agai بالقرب من أثينا ، وكان يطلق عليها الطقوس الصغرى وكانت تعتبر جزءاً ومقدمة للطقوس الكبرى التي تجري في شهر بويدروميون في أيلوسيس نفسها . وكانت

الطقوس الكبرى تمتد من الخامس عشر الى الثاني والعشرين من هذا الشهر . ففي اليوم الخامس عشر كان يجتمع الرافيون في الاطلاع على الاسرار المقدسة هم ومن يقومون بإرشادهم معن سيق لهم الاطلاع على هذه الاسرار القدسية . وفي اليوم التالي ينادى النادى : الى البحر ياستنى ليظهروا ويظهروا الخنازير التى لا بد من تقديمها كقرايين . وفي اليوم التاسع عشر يبدأ الموكب المقدس في السير نحو ايلوسيس ، حاملين تمثال باكوس Iacchus وهم ينشدون نشيده سائرين في الطريق المقدس عبر جبل ايجاليوس Aegaleos فيصلون الى معبد ديميتير في اسفل قلعة ايلوسيس في اواخر الميل . ولهذا كانوا يحملون المشاعل التى تير لهم السبيل . وكان الناس في هذا الموكب يسدون فرحين متهللين يرقصون ويرسلون التكات ، أما الإيسام التى تقع بين العشرين والثلاثين والعشرين فكانت إياليها تخصص للحفل الأكبر في بهو المعبد . ومن الجائر أن المريدن قسموا الى فرق لضيق البهو وكثرة العدد .

وقد بقيت هذه الطقوس تحف بها الجبلاته والمهابة حتى العصر الرومانى فحظي بمشاهدتها رجال مثل سيشرون واضطرس وهادريان .

ومن أهم المذاهب الدينية التى انتشرت في الأواخر القرن السادس في بلاد اليونان لهيئة أثير كبير في بلاد اليونان نفسها وفي مستعمراتها ولا سيما في جنوب إيطاليا مذهب أورفيوس . وقد تقبلته أئنة وشجبه طاعيتها بيستراتوس وابناه . وكان يعيش في بلاطه كاهن أورفي شهر هو أونوماكريوتس حتى نفى لانهاء باضافة نبوءات من وضعه الى المجموعة التى تنسب الى موساموس . وقد انتدع كهنة المذهب الأورفي عقائد دينية وطقوسا جديدة وقواعد خاصة بالسلوك وأن أخذوا الشيء الكثير من الديانة اليونانية ، وقد قام نشر هذا المذهب على أمور :

منها : أنه اذاع نظرية جديدة عن نشوء الخليقة لم تعرف من قبل ولم ترد في قصيدة أصول الآلهة هسيودوس . ولكن هذا الرأي الجديد كان لا بد من إيجاد صلة بينه وبين الديانة القديمة . ولهذا نرى نوعا من التوحيد بين الآراء الأورفية والمقدسات اليونانية القديمة . وطبقا للمذهب الأورفي وجد الزمان وحده قبل أن يوجد شيء غيره ثم نشأ الأثير

وحاوس Chaos ومن هذين أوجد الرمان بيضه من قضة انشقت وخرج منها فانيس آله الضوء وأول الآلهة . ولكن زيوس ابتلع فانيس ، كما اتجب زيوس ابنه ديونيسوس بعد أن ابتلع قلب زاجريوس الذى كانت أئنة قد اتقدته عندما اتهم المردة زاجريوس هذا بعد أن اتقلب ثورا . وزاجريوس هذا هو الطفل الذى اتجبه زيوس من ابنته بيرسيغوني وأعطاه وهو فى مهده ملك هذا العالم ، فجلدت عليه هيرا وسلطت عليه المردة . فلما فتكوا به ، أوصل عليهم زيوس صاعقة أحرقتهم . ومن رمادهم نشأ الإنسان . فهو سليل المردة والآلهة ، استمد جزءا منه من المردة الأشرار واستمد الجزء الآخر من الآلهة الأخيار .

ولهذا كان من أهم ما يسعى اليه الإنسان الذى يسعى للسعادة الهائلة أن يتخلص من العنصر الشرير الذى امتزج بجسده . ولا سبيل الى ذلك إلا بالتباعد المذهب الأورفي . وقد ابتدع كهنة لهذا المذهب دة ثد جديدة وطقوسا جديدة وحرّموا كل الطحوم وآمنوا بالتناسخ ، وقد ازدحم مذهبهم بفريق منجول ممن زعموا أن في قدرتهم تطهير المردة من أى رجس كان . مما دوج التجارة فى صكوك الففران ولما جرت في القرون الوسطى . ثم بدأ هذا المذهب انتزاعا أمام الحركات الفلسفية والعلمية في القرن السادس قبل الميلاد . ولما عاد الفسزع والاضطراب السياسى وفاق الناس الى السلامة من الشرور التى تكتنفهم ليلا ونهارا ، برا وبحرا ، بدأت الطقوس السرية تغزو بلاد اليونان وكثر انتشارها العقائد الأجنبية . وكان من أشهر الأديان التى استولت على قلوب اليونانيين دين أريس المصنة الذى انتشم في أنحاء البحر الأبيض في القرنين الرابع والثالث قبل الميلاد .

ففى بيرة ميناء أئنة أقام المصريون معبدا قبل فتح الاسكندر الأكبر لمصر . وبنى الأثينيون لأريس وسرايس معبدا في سفح الأكروبول اعترافا منهم بالجميل لسياسة البطالسة الموالية لأئنة . وإلى جزيرة دبلوس تلك الروضة المقدسة فى البحر الأبيض حمل كاهن مصرى من مدينة ممفيس عبادة أريس وأقام للآلهة شرعا خاصا في داره . وحذا ابنه الى اعتراف الحكومة الأئنية في الجزيرة بهذا الدين المصرى . وقد انتشرت عبادة أريس في كل

وراءها من تراث سحيق في القدم وما نال عبادتها من تطوير في العصر الهلينستي والروماني اذ فتحت معابدها كاماكن للعبادة والتعبد ومناجاة الالهة وما كان لطقوسها من جاذبية ، وما في تعاليمها من الدار الآخرة من وضوح .

ولسنا ندري ماذا كان يدور في طقوسها السرية ولكن المريد كان يظن انه بعد الاطلاع عليها قد خلق خلقا جديدا وبعث طاهرا نقياً وآته قد نال السعادة في الدنيا والآخرة .

وقد لقيت عبادة اريس منافسة قوية من دين ميثراس في أواخر عصر الإمبراطورية ولا سيما في القرنين الثاني والثالث بعد الميلاد . فقد حمل حنود الإمبراطورية هذه العقيدة الفارسية الى جميع اقطار المعمورة . . وجنب الجنود الى عبادة ميثراس ما حملت معها من قوة الديانة الفارسية القديمة وما فيها من نضال مستمر بين الخير والشر . وكان ميثراس عون البشر والأخذ بأيديهم والوسيلة التي يلجئون اليها لينالوا السعادة والخلود .

### الوحدة في الفكر اليوناني والروماني :

كان اليونانيون والرومان منذ القدم يؤمنون بتعدد الآلهة وقد كرجوا في تاريخهم الطويل لا على الحد من هذا التعدد ، بل على الأكتثار من عدد الأرباب . وقد دأب كهانهم - كلما مست حاجة - الى البحث عن صلة تربط بين آله وآخر . وبهذا فتح هذا النوع من توحيد الآلهة equation باباً لم يبق مصه اله حقيقى وآخر زائف وقد رويت في صدد هذا التوحيد أساطير وقصص أصبحت فيما بعد مبدءاً ثقيلاً على السلف ولأسيما بعد انتشار المسيحية واشتداد التضال بينها وبين الديانات القديمة . ولم يكن هناك أسهل أو أفضل لدى المسيحيين من الزاوية بكبر الآلهة وما حصل من مفامرات . كما أصبحت الأشكال التي صور المصريون فيها آلهتهم مدعاة للسخرية والازدراء . وقد حدا ذلك بالمفكرين من الوثنيين الى ايجاد تعليقات لهذه الأساطير وحاولوا ان يحملوها فلسفة قديمة أعلى بكثير مما يمكن للمصور الغابرة ان تحيط به .

وعلى الرغم من كل توحيد ممكن ، فمن العجيب ان كل عهد بقى الى آخر لحظة محتفظاً بطابعه متمسكاً بطقوسه ولم يحدث مزج تام بين هذه

بقعه من جزر البحر الابيض وبلاد اليونان نفسها ، مما جعل الكتاب والرحالة الشهير باوسانياس بفيض في تبيان الاماكن التي عبدت فيها ، كما يوضح خصائص ديانتها في كل بلدة ، وما كان يقام فيها من اعياد وطقوس . وجدير بالذكر القول بان الاحداث التي نقصها أبو ليوس في الكتاب الحادى عشر من قصته ، الحمار الذهبي . جرت في كيننجرياس Cenchreae ميناء كورنث في يوم عيد ابحار سفينة اريس Navigium Idis الذي حدد له في تقويم فيلو كالوس الخامس من شهر مارس .

اما في غرب البحر الابيض فقد كان لاريس شان اى شان في ايطاليا واسبانيا وغاليا بل حتى في بريطانيا نفسها .

وقد جاءت اريس الى جزيرة صقلية - ان لم يكن قبل ذلك فعلى الأقل في معية تيودوكسينا ربية بطليموس الاول عندما زلت الى جاتوكليس طاغية صقلية . وقد حظيت الدبابة المصرية بالاعتراف بها في اواخر القرن الثالث وأوائل القرن الثاني ، اذ برى صور اريس على العملة الصادرة من قرطبة وكاثان .

وعلى ساحل ايطاليا الغربي بالاقبال معبد اريس قائما في بلدة بومبي وهو يرجع الى القرن الثاني قبل الميلاد .

وفي رومة نفسها كان لاريس معبد في حقل مارس بنى في اوائل القرن الاول قبل الميلاد ، وان كان من المعروف ان عبادة اريس نفسها انتقلت الى قلب المدينة قبل ذلك بزمان طويل .

وقد ساعد على انتشار الديانة المصرية في ايطاليا في القرنين الثالث والثاني ما شاب النفوس من اضطراب سببته الحروب البونية التي اثبتت عجز الطغرس الرومانية العتيقة عن اشباع الافئدة المشوقة الى الخلاص من تلك الشرور الجاثمة على ايطاليا وصقلية . . واستجابة لهذه الرغبة ادخلت الحكومة الرومانية عبادة كيبيل فاحضر تمثالها من بلدة سينوس Pessinus في فريجيا في سنة ٢٠٥ ق.م. وقد فتحت هذه العبادة الجديدة الباب امام العقائد الاحنبية . كما انتشر كذلك في ايطاليا دين باكوس ولكن في سنة ١٨٦ ق.م اضطرت الحكومة الرومانية الى القضاء على طقوسه الأورجية وكل ذلك مهد الطريق الى انتشار عبادة اريس بما



الديانات الوثنية حتى في صراعها الأخير ضد المسيحية .

ولكننا نخطئ، إذ نتخيل ان قدماء الاغريق والرومان كانوا جميعا على دين واحد وعقيدة واحدة لا فرق بين غنيهم وفقيرهم ، احرارهم وعبيدهم ، علمائهم وجهانهم \* وقد احسن فاروس وهو اعظم الباحثين عن الرومان في التاريخ والآثار ومن معاصري سيثرون ويوليوس قيصر - عنهما قسم الديانة الرومانية في القرن الاول قبل الميلاد الى اقسام ثلاثة :

١ - دين الشعراء والكتاب ، وهؤلاء لاهم لهم الا اتخاذ الاساطير ذبحة لشعرهم وكتاباتهم ، دون اعتقاد راسخ في هذه الافاصيص .

٢ - دين الدولة الرسمي : وهذا لا يعدو طقوسا متوارثة خلقت من كل مغزى وأناشيد ترتل وان لم يفهم حتى الكهنة أنفسهم لها معنى .

٣ - دين المفكرين أو الفلاسفة .

غير ان الاديان القديمة ، يونانية كانت أو رومانية ، بأقسامها الثلاثة ، الشعاعية والرسمية والفلسفية ، كانت تسير في طريق يؤدي - بل أدى في الحقيقة ، الى وحدانية الاله وتنزيهه عن المشرى .

وقد كان لكل سبب الاله الذي هداه الى الحقيقة الحقيقية . فالعامة التي آمنت بالاساطير التي دعوت عقيدة لتوحيد equation كانت مسوقة الى القول الذي ذاع واشتهر ، من مثل تلك العبارة التي كنت على جميع اللسان : زيوس هيليوس سراجيس .. اله واحد ، والى مناجلة كالتى

نوديت بها أزيوس بأنها هي الوحيدة وهي الكل : una qual es omnia, dea Isis تلك البعابيت التي تزعت الاله عن كسل ما يشينه أو أرجعت اسطورته الى فكرة فلسفية أو طبيعية حدثت من الانسان بالوحدانية أمرا لا مفر منه . فإذا

كان أوريس وأزيوس وهو رأس مثلث تسامت أضلاعه ، أصبح تلقينهم بالآب أو الام أو الطفل عبثا ، وجاز أن تكون أزيوس هي هو رأس الإنثى ، وصح ان يكون الطفل هو الآب وأنه هو الذى مات وبمشرى أشلاكه ، ثم يموت حيا .

والحق انه كان لدى الاغريق منذ هوميروس وهسيودوس فكرة أو ميل الى وحدانية الاله .. فزيوس هو أبو الآلهة والناس وهو اعظم الآلهة وأقواهم ، يهتز العالم بأجمعه أمام هيئته وعظمته .

وإذا كان الامر كذلك فبقية الآلهة من اخوة أو زوجة أو أبناء وبنات أصبحوا يمثلون مركزا ثانويا بالنسبة لكبير الآلهة . فهو رأس الأسرة الالهية ، له عليها سلطان كسلطان الابوة الذى تمتع به الآباء عند الاغريق والرومان Patria Potestas حيث كانت

لرب الأسرة سلطة الحياة والموت على جميع أعضائها بما فيهم زوجته . فإذا أزلت عنه التعاليل المنطقية ما حمل من أوزار الاساطير ، فقد أصبح

قويًا في عدالته منزها في شخصه . وقد وصل

ريوس الى هذه السيادة في عصر أثينية الذهبى ،

عصر إسخيولوس وبيركليس . ويمكن القول بأن

إسخيولوس كان يدين بالتوحيد بمعنى انه لم ينكر

وجود الآلهة الأخرى ، ولكنه أخضعها جميعها لزيوس

بما في ذلك من سبقه من آلهة مثل « السماء »

وكرونوس Uranos فحكم هذا العالم الآن في يد

زيوس « أيا كان هو ، ان كان يرضى أن ينادى بهذا

الاسم » Cronos ( أجا مبنون ،

١٦٠ )

وهذا الاله الأعظم تام العقل خير عادل لا يفر ولا

يخدر . ولكنه يعاقب على السيئات ، ولو كانت

اعتمده لا مبرر له على عرش طائر ، وهو زهوف

رحيم يعيده فالملذب لا يلقى جزاء ما قدمت يداه

فحسب ( ولكنه يتعلم ويهتف .



# توفيق الحكيم

## يجيب على أسئلة

### فنؤاد دواره

لا بد أن يطمئن إلى ما يقوله أن يسجل وأن يتبدل عنه ، فإذا استشعر أي شيء لذلك لم يتردد في تعديرك وصرخت عما تحاوله بكل وسيلة يمكنه . فما أكثر ما سألته في موضوعات تعمل بادية وخاصة فلم يتردد في الإجابة المسببة المطلوبة ، وما أكثر ما حدثت الخ من كثير من ذكرياته وأرائه دون أن أسأله ، ولكن ما أن أعلنته برفعتي في أن أجرى معه حديثاً ينشر في مجلة « المجلة » حتى تردد ، وحاول الفاضي يشتي الحجج بالأ ضرورة لنيل هذا الحديث ، واحتاج الأمر إلى مناقشات عدة وصمود من جانبي قبل أن يقبل الإجابة على أسئلتي ، ولكنه لم يجب عليها كلها ، بل اختار ما يقرب من ثلثها واعتذر عن الباقى بأعذار مختلفة ، فمنها ما إحالني إلى كتبه للنظر على الإجابة عليها ، ومنها ما قال أن الإجابة عليه من شأن النسيان وليست من شأنه هو ، ومنها ما رأى أن الإجابة عليه تحتاج إلى تأليف كتاب .. ومع ذلك فقد كانت العصبية التي خرجت بها منه كبيرة نسبياً ، ذلك أني احتججت للأمر وأعددت أكثر من ثلاثين سؤالاً فضلاً عما أثارته أجابته من أسئلة أخرى لم أكن أعددتها من قبل .. وهكذا كان القليل الذي أجاب عليه كثيراً بسبب حرص الشديد على ما يدلي به عن أحاديث ..

#### عدو المرأة

بدأت بسؤاله عن حقيقة موقفه من المرأة ، وعلى صنف وصفه الشائع بأنه « عدو المرأة » وهل طراً تغير أو تطور على هذا الموقف ؟ فجاءت أجابته تقول :

— ربما تدعش إذا قلت لك أن موقفي من المرأة لم يغير على الإطلاق في أي مرحلة من مراحل العمر ، وإن هناك فرقاً كبيراً بين شعوري الخاص نحوها

منذ زمن بعيد وهو يستأثر بكثير قدر من اهتمام القاصين والقراد على النساء ، فلاحظت به حالات من الإثارة والتمويل لا تدرى مدى نصيبه في صحتها .. فهو من عدو المرأة ، ومنه جيس « البرج العاجي » ، ولأكثر « زاهد الدين » ، ورابعة « صديق النساء والرجال » .. يتمونه حيناً باليأس والشيخ ويروون عنه نوادر تفوق حكايات لست وأربابون ، ويصورونه حيناً آخر سارحاً شارباً لا يكاد يسي شيئاً مما يدور حوله ..

على أن ذلك كله إذا كان موضع جدل وخلاف ، فالاتفاق متعدد حول دوره الخطير في أدبنا ، والميادين العديدة التي ارتدأها في مجالات المسرحية والقصة والمقال تشهد كلها بمدى أصالته وبفصله العميق على من جاء بعده من الأدباء ..

وما من مرة جلست إليه — وقد جلست إليه كثيراً خلال العامين الماضيين — وسعدت أحاديثه العميقة المتعمقة في كل مجالات الفن والفكر ، إلا تذكرت شكوى الأديب الروسي « تشيخوف » من أنه ليس هناك كاتب اختزال متفرغ يقيم نسخة دائمة بجوار « تولستوي » ليسجل كل ما يتناوه به الحكيم الشيخ من الأفكار وألمة على غير انتظام .. وقد حسناول « تشيخوف » أن يفتح الأديب الشاب « سوروز — ميتسكي » بالقيام بهذه المهمة لأن « تولستوي » كان مغرماً به وكثيراً ما ما حدثه بأحاديث هامة .

ولكم تمنيت لو وجدت الأديب الذي يستطيع أن يقوم بهذه المهمة مع توفيق الحكيم ، ليخرج علينا بعد ذلك بصورة وألمة صادقة لأحاديثه العذبة المتعمقة ، تفعل الصورة التي صحتها لنفسه بكتابات العديدة ، وتصحح الصورة الأخرى (الزورقة التي رسمتها الصحافة له .. وإن كنت أدرك مع ذلك أن تخليق هذه المهمة ليس بالأمر اليسير ، فتوفيق الحكيم لا يالف الناس بسهولة ولا يثق بهم إلا بعد اختبارات دقيقة شاقة تستغرق زمناً طويلاً ، وهو لا يمكن أن ينطلق في التعبير عن أفكاره على سجيته إلا إذا ألتف من يتحدث إليه وقتئذ به ، وحتى بعد ذلك

« السلطان الحائر » ، ولكن هؤلاء يتساءلون من جهة أخرى عن سر ومصدر تسميتي « عبدو المرأة » والحقيقة أنه ليست هناك عداوة ، بل خلاف حول عقدة الرجل عند المرأة ، فأننا لا أريد للمرأة أن تضع في حياتها دائما هذا السم المروع الفظيع الذي يفسد عليها حياتها حين تضع نصب عينيها بصفة مستمرة الرجل ومصيره ورسالته .

وليس معنى هذا أنني أنكر على المرأة حق العصل والكفاح ، فالعكس هو الصحيح ، بل أنا مؤمن بأن المرأة تكون أحيانا أكثر قدرة على الكفاح من الرجل . كل ما أنكره عليها هو هذه العقدة المرضية المستولية عليها ، ورغبتها في محاكاة الرجل إلى درجة مضحكة في بعض الأحيان ، فإذا لبس البنطلون لبست مثله ، وإذا احترف عملا جعلت منها أن تقوم بنفس العمل لا شيء إلا لتثبت أنها ليست أقل قدرة منه .

وهذا الموقف يجعل المرأة تبدو أحيانا في مظهر بعيد عن الجدية والصدق والإخلاص مع نفسها ، وأنا - لمقتدري للمرأة - أنزعها دائما عن أن تكون مجرد بغياء أو فرد كل همته المحاكاة ، بل أريدها أن تنفرد بالشخصية الخاصة التي استطاعت أن تكتشفها في ~~شأنها مع الرجل~~ ، ولكني أريدها أن تكتشف أن تكتشف نفسها ، ~~ولا أريدها أن تكتشف في نفسها نواحي~~ ~~عناصر أسالتها هي~~ ، وهذا هو كل موقف من المرأة .

### منطق المرأة

● ولكنني ألاحظ أنك في كثير من كتاباتك تصور المرأة ذات طبيعة مختلفة تمام الاختلاف عن طبيعة الرجل وكثيرا ما تكون أدنى منه .. على الأقل من الناحية العقلية ..

- أما أنها مختلفة عن الرجل فهذا صحيح ، وأما أنها أدنى عقليا فهذا ما لا أعتقده .. وما ترى أنه أدنى تتصل فيه طبيعتها وأوتنتها وشخصيتها المتميزة . أنا أفضل امرأة تجيد الزينة في موضعها واللباس في موضعها وتظهر لنا طبيعتها الحقيقية بكل صدق وإخلاص عن تلك المرأة المسخ التي تريد أن ترتدي طبيعة غير طبيعتها لمجرد أن تقول أنا لست أقل من الرجل ! وبعضهم يصنع ذلك بالفعل ، فقد أخذن يدخن الغليون والسيجار الكبير متشبهات بالرجال .

وطبيعة المرأة ليست أدنى من طبيعة الرجل في رأيي ، ولكنها مختلفة عنها ، فهي من الناحية العقلية

وشعوري العام ، لشعوري الخاص نحو المرأة تجده في كل ما كتبت : شعور المحبة أو ما هو أكثر من المحبة ، أما شعوري العام من المرأة باعتبارها تطالب في المجتمع بوظيفة تشابه وظيفة الرجل تماما ، فهذا هو ما أحالها فيه ، ولم تغير طبيعة هذا الخلاف منذ مسرحية « المرأة الجديدة » حتى اليوم إلا قليلا جدا .

فأساس الخلاف هو ما مزعه المرأة من أنها مساوية للرجل في كل شيء وما تريد من أن تكون مثله في كل عمل من أعمال الحياة . وقد تضخم عندها هذا الاحساس إلى درجة تكاد تكون مرضية ، وبصورة يمكن أن نسميها « عقدة الرجل » ، وهنا موضع الخلاف بيني وبينها .

والسبب في « عقدة الرجل » عند المرأة ربما كان ما ترسب من أجيال عديدة في كل المجتمعات من تفضيل الذكر على الأنثى ، وفرح الأهل حين يسمعون أن المولود ذكر ، وحزنهم إذا كان أنثى ، ولعل ذلك أعطى المرأة العذر والحق في أن تصاب بهذه العقدة ، ولكن شعوري الخاص أن المرأة متخلطة حين تتمسك بهذا السبب ، كما لا أبرئ المجتمع من مسئولية هذا الخطأ الجاعلي المتأصل منذ القدم في تفضيل الذكر على الأنثى تمضيا مطلقا جزافا . ~~لعل المجتمعات القديمة كانت مذبذبة لأن الرجل هو الثقل يبارك وينحمل مشاق الحياة الجسدية الضرورية . ولكن هل هناك أمل في أن تصحح المجتمعات المقبلة فكرتها عن المرأة فتجعلها في مكانة مساوية في الأهمية لكافة الرجل ، فيسر الرجل حين يرزق بأنثى نفس السرور الذي يشعر به حين يرزق بذكر ؟~~

إن هذا لو تحقق وزال من المجتمع هذا التفريق فإن العقدة التي حدثت عنها - عقدة الرجل - ستزول بدورها من شعور المرأة وتفكيرها .

وموقفي إذن هو ضد هذه العقدة التي عند المرأة وليس كراهية في المرأة ذاتها ، ولعل هذا هو الذي جعل كثيرا من النقاد والقراء يلاحظون شيئا من التناقض في هذا الموقف . فكثيرا ما سمعت من بعضهم ، وعلى الأخص من المرأة ذاتها - قلوة أو باقة - عبارات الدخشة من بعض كتاباتي ، لأنها تفيض حبا وتقديرا للمرأة ولا يمكن أن تصدر عن شخص يكرها . والواقع أنني أحيانا - ربما دون تخطيط سابق متعمد - أصور المرأة في مسورة مشرفة جدا ، مثل « إيزيس » ، والغاية في مسرحية

تفكر تفكيرها الخاص ، ولها منطقها الخاص المختلف عن تفكير الرجل ومنطقه .

✽ كيف تفسر إذن سخریاتك الكثيرة من منطق المرأة وتصرفاتها ؟

— اذا كان من بعض كتاباتي ما يمكن ان يعتبر سخرية من المرأة ، فليس المقصود بهذه السخرية جرحها . بل ان أظهر اختلاف تفكيرها عن تفكير الرجل . وهذا يثير فينا نحن الرجال خصوصاً ، وفي المرأة أيضاً ، بعض السخط أو الضحك ، لا لأن المؤلف أراد ذلك ، ولكن لأن المجتمع اعتاد أن يجعل منطق الرجل وتفكيره هو المقياس الحقيقي في حين أن عواطف المرأة ودموعها لا تثير فينا غير الابتسام . ومن يدري ؟ أمل الحقيقة غير ذلك ، وأن القيم المسالمة بيننا لا تصدو أن تكون أوضاعاً اجتماعية قديمة تعيش فيها . والدليل على ذلك أن المرأة تتغلب علينا دائماً بدموعها ومطقتها وتحقق كل ما نريد ، إلا يدلك ذلك على أنها على حق ، وأنها تستخدم وسائل الفعل من وسائل الرجل ، وإن كان هذا لا يمنع أن للتصوير الفني لهذه الوسائل قد لا تسر له المرأة .

✽ بالإضافة الى موقفك العام من المرأة من الممكن ان نلخص موقفاً خاصاً لك من المرأة المصرية قلبك عليه الاستهانة والتحقير ، فما أسباب هذا الموقف الخاص ؟

— هذا الموقف من المرأة المصرية قاصر على الثقافة وحدها ، وفي مرحلة معينة من مراحل تطورنا الاجتماعي ، خصوصاً المراحل السابقة حين كان تعليم البنات في نطاق محدود جداً ، ولم تكن القراءة والإطلاع وكل مطالب الثقافة من الأمور التي تشغل المرأة المصرية والشرقية عموماً في المراحل الأولى التي تلت السقوط مباشرة ، ولكن ذلك عارض يزول مع الزمن ، وقد زال بالفعل جزء كبير منه ، وأصبحنا نجد أمثلة رائعة من نساءنا لا فارق كثيراً بينهن وبين المرأة المثقفة في أي بلد متحضر . وكتاباتي التي ظهر فيها هذا المعنى الذي تفسير اليه إنما كانت تنصب على مرحلة احتزناها والحمد لله .

#### الفشل في الحب

✽ أوحيت لنا في كثير من كتاباتك أن الفشل في الحب من أهم عناصر نجاحك الفني ، أو لست القائل « إن صاحب الحياة السعيدة يعيشها ولا يكتبها » . فأي أي معنى يصدق هذا الفهم على انتحاج الأدبي ؟

— إذا كان المقصود بالحب معامرات التسيب والظاوة ، فإنها لا يمكن أن ترقى إلى ما سميته الحب بمعناه المرتفع أو الباقى كما يتحقق في حياة الأسرة مثلاً ، لذلك فإننا عندما نكتب في القصص عن مرحلة الشباب فإن الفنى يعم الفنان في ذلك الوقت هو أن يبرز نواحي الله بصديق أمام العواطف المتفتحة ، وأن يتجنب الظهور بمظهر المتباهي المتفاخر بانتصاراته العاطفية ، لأن هذه النتائج ليست مما يهم التصوير العاطفي الحقيقي بالقدر الذي تهتم لحظات الشعور بالحرمان والألم ، فهي التي تصهر النفس ، ولذلك فإن ما نكتبه أحياناً يتجه هذا الاتجاه . وكثير من الفنانين يمتون بتصوير هذه المشاعر لدواعي التحليل النفسي مثلاً .

وفي رأيي أن تصوير حالة الشبح العاطفي عملية مجحوة ثقيلة الدم ، أشبه بمن يحدثك عن تفصيلات وجبة دسمة أكلها ، في حين أن من يحدثك عن جوعه وحرمانه أنبل وأقرب لنفسك ومشاركك . وهذا هو الفرق بين كاتب الأدب الجنسي وكاتب الأدب العاطفي . الأول أكل وشبع والآخر لم يأكل . وفي روايتي « الرباط المقدس » عالجت الناحيتين ، المرأة التي تعاني من الجوع الجنسي ، والراهب المحروم جنسياً . فوجدت الناحيتين جعل الرواية مقبولة . أما لو كالمقصود هو إبراز نواحي المتعة الجنسية فقط أصبحت الرواية مظهرة جنسية .

#### الإثارة الجنسية

✽ ها أنت ترى أن الحديث قد تطرق بنا الى مشكلة تشغل الأذهان هذه الأيام . . كيف نفرق بين الأدب الحقيقي حين يتعرض لوقف جنسي وبين الكتابة الرخيصة التي تصور الوقوف الجنسية بقصد الإثارة والرواج ؟

— الفارق بينهما هو نية الكاتب وفلسفته ، وهذا شيء لا يمكن الحكم عليه إلا بشعور القارئ وما خرج به من القصة أو العمل الفني ، فإذا خرجت من مطالعة عمل فني إحساس المتعة الجسدية فقط ، وكان هذا هو كل ما ترسب في نفسك منه فأنت أمام عمل الفرض منه الإثارة الجنسية ، لأن هذا هو ماحصلته منه فعلاً . ولكن عندما تبقى في نفسك مبادئ أخرى تتروى من الموقف الجنسي ، بمعنى أنك عندما تطالع عملاً أدبياً موضوعه الجنس ولكنه يؤدي بك إلى التفكير في شيء اجتماعي أو زوحي أو فكري ، فإنك في هذه الحالة لا تكون أمام عمل القصد منه الإثارة الجنسية لا أكثر .

مثال ذلك كتاب لورانس « عشيق الليدى تشاترلى » لقد صورت فيه مواقف جنسية كاصدق بل كافطع ما يمكن أن يصور في هذا المجال ، ولكن كل هذه الصور تؤدى بك فى النهاية الى فكرة معينة وفاسفة محددة ارادها المؤلف ، ويدركها القارىء الذى يعرف ماذا كان يفتش فى المجتمع الانجليزى اذ ذاك من عدم مبالاة بالناحية الجنسية فى الحياة الزوجية ، فعندما يقول لنا « لورانس » ان الحياة فى إنجلترا وصلت الى درجة من الانحراف عن الطبيعة لا بد معها من هزة ، وقد حاول هو أن يحدث هذه الهزة بكتاباتاته ، فانا نجد بعض المفكرين يعتبرونه لذلك كاتباً أخلاقياً رغم ما فى رواياته من مواقف جنسية شديدة الصراحة والوضوح .

### الترجمة الذاتية والفن

« الى اى حد نستطيع أن نعتبر « عودة الروح » ، و « يوميات نائب فى الأرياف » و « عصفور من الشرق » و « زهرة العمر » و « القصة المبدئية » و « الرباط المقدس » تراجم ذاتية لك ؟ »

— الواقع أن سؤالك هذا يثير مشكلة أدبية قديمة، فحينما يوجد أدب تصويرى للدواطن والشاعر تصح من الصعب أن تفصل ما هو ترجمة ذاتية عما هو عمل فنى موضوعى خارج عن ذات الإنسان . فمثلا الى اى مدى يمكن أن تسمى بعض روايات دوستويفسكى تراجم ذاتية ، مثل « القمار » و « رسائل من بيت الموتى » وغيرهما مما نعرف تماما مطابقة بعض وقائعها لوقائع حياة المؤلف ؟ .. وهناك أمثلة كثيرة لذلك .. « ديكزن » مثلا وما نعرفه عن طقوله ثم ما ظهر فى رواياته متصلا بهذه الوقائع ..

الواقع أن القصص أو صاحب العمل الفنى الذى يصور فيه جانباً من حياة الناس والأشخاص لا يعطينا ترجمة حقيقية حتى وإن تطابقت الوقائع والشخصيات والطباع مع ما نعرفه عنه وعن حوله ، وهو فى نفس الوقت لا يعطينا عملاً منفصلاً عن ذاته تماماً ، بل يقدم عجينة أو طبخة تمتزج فيها وقائع حقيقية مع وقائع متخيلة مع مشاعر وتأملات صادقة ومفترضة ، وكل هذا يقلب تقليباً جيداً ويمزج مزجاً بارعاً ليصعب فى قالب نسميه القصة أو الرواية أو غير ذلك من الأنواع الأدبية .

ولذلك لا أستطيع أن أسمي أى عمل فنى ترجمة ذاتية إلا اذا كان مكتوباً بهذه الفية ولهذا الغرض بالضببط ، أى أن يقول لنا المؤلف هذه هى مذكراتى ،

أو هذه هى حياتى ، ويكتبها بأسلوب السرد المباشر لحياته . أما اذا صب هذه الحياة فى قالب روائى أو فنى أياً كان فإنه فى الحال يصبح عملاً فنياً لا ينبغي لنا بإتة حال من الأحوال أن نسميه ترجمة ذاتية ، وإن كان الناقد أحياناً أن يستشف من هذا العمل الفنى بعض القرائن التى تعينه على رسم صورة ذاتية للمؤلف أو عصره ، ولكن على أن يكون ذلك مجرد قرائن من اجتهاد الناقد أو الدارس وتحت مسئوليته الشخصية ، وليس له باى حلال من الأحوال أن يستند الى هذا العمل الفنى باعتباره ترجمة ذاتية للمؤلف ، لأنه متى دخلت يد الفن والصبغة الفنية فى عمل من الأعمال لم يعد بوسعنا أن نفرز أو نميز بين ما هو حقيقى وما هو متخيل ، فالفن هو الفن والترجمة الذاتية هى الترجمة الذاتية .

« ان ما دفعتى الى توجيه سؤالى السابق هو تلك المشابهات الكثيرة بين أبطال هذه الكتب وبينك فى مراحل مختلفة من حياتك .. ولقد دفعت هذه المشابهات باحثاً نابهاً كالرحوم « اسماعيل آدم » الى اعتبار كل من « عودة الروح » و « عصفور من الشرق » ترجمة ذاتية لك .. »

« رحوم تشبه بين حياة أبطال هذه الروايات وبين حياتى لا يمكن أن يعطى الناقد أو الدارس الحق فى اعتبارها وثائق تاريخية دقيقة ، وذلك لأنها كما قلت اختلطت فيها عوامل كثيرة وعناصر مختلفة منها ما هو حقيقى وما هو غير حقيقى، لأن الاعتبارات الفنية تنسبنا عند الكتابة أن ننقى الوقائع الحقيقية مما تقتضيه ظروف الحكمة الروائية . ولذلك فإن من يعتمد على هذه الأعمال باعتبارها وثائق تاريخية لا بد أن يتعرض للوقوع فى الخطأ . كل ما يمكن فى هذا الصدد هو أن تعتبر هذه الأعمال مصادر تنوير تكملية . »

« من الممكن إذن أن نعتبر هذه الكتب صورة عامة لتطورك الفكرى والعاطفى .. »

— يصح أن تكون كذلك ، ولكن حتى هذه الصورة دخلها جزء كبير من الخيال ، فاذا استطاع الإنسان أن يذكر حقيقة الوقائع المجردة قبل أن تصاغ فى القصص ثم بعد أن صارت جزءاً من القصة، فإن الفارق بين الحالين سيكون شديداً للعجينة .

ان ما نسميه من الروايات تراجم ذاتية يكون فى الغالب مبالغاً فيه ، فالغالب القصص والروايات التى ظهرت حتى الآن فى جميع اللغات اذا فحصناها جيداً

وجودا فعليا منذ الصبا حين اشتروا لي جحشا صغيرا  
بشطن زهيد ، وقد ذكرت ذلك في مقدمة كتباي  
« حماري قال لي » ، كما قدر لي بعد ذلك أن أشتري  
حمارا آخر عام ١٩٤٠ وكنت قد أصبحت موطئا ،  
وهو الذي أوحى الي بكتابي « حمار الحكيم » .

### اشاعة البخل !

✽ ما رأيك فيما يشاع كثيرا عن بخلك ؟ .. هل  
لهذا البخل - اذا صح - صلة بتفضيلك لشكل  
المسرحية وهو كما نعلم أكثر الأشكال الأدبية ميلا  
للاقتصاد في الكلمات ؟!

- لا أريد أن أدافع عن نفسي ، وأنفي عنها خصلة  
من الخصال السيئة كالبخل أو غيره ، لأنني لم أعبأ  
بالدفاع عن نفسي في أي موقف من المواقف ، بل كنت  
دائما أقرب إلى تأييد التهم التي توجه إلي من معارفي  
وحصنها ، فالكسوت على الذم أو تركها بلا دفاع  
أسهل بكثير من بذل الجهود في دحضها والدفاع  
عنها : ومن لدرى لعل هذا القس بالمجهود الذي  
ينطأ في دوح نهمه البخل مثلا هو أيضا من  
البخل !

وعلى كل حال إذا أردت أنت أن تدافع عني  
فباسطاعتك أن تسمى البخل اقتصادا مثلا ، فأنا فعلا  
أحب الاقتصاد فيما لا فائدة فيه من نقمة أو غيرها .

وعندما تدخل الفن من باب الاقتصاد فإننا نجد أن  
أنسب الأشكال الفنية لمن يرغب في الاقتصاد هو  
الشكل المسرحي ، فالعبد السدود للمسرحية هو  
الأسراف ، والمؤلف السخي بالكلمات والمترادفات  
والاستمرالات يلحق بالمسرحية أبغض الضرر . فانت  
في المسرحية محدد بهيز معين من الوقت ومن عدد  
الكلمات والصفحات ، ويجب أن تكون خازنا ورقيبا  
شديدا لليقظة على أشخاص فلا تجعل أحدهم يظن  
بكلام أريد مما ينبغي ، وكأما استطعت أن تضبط  
حوارك وتجعله يصيب ويؤثر بغير اسراف ولا درذلة  
ولا اتفاق بغير حساب ، فإنت تكون أقرب للاجادة  
المسرحية . لذلك أسمى الفن المسرحي بالفن  
الاقتصادي .

وهناك بعد ذلك مسألة تفرق حقا بين بحث النقاد  
ودرسهم ، فيما لو أمكنهم متابعة حياة كبار المؤلفين  
المسرحيين لمعرفة مدى اتصافهم بالبخل من قريب أو  
من بعيد ، فنحن نعلم مثلا أن شكسبير كان مراهبا في  
آخر أيامه ، فهل ياترى كان يرضن بالمسال ويوصف  
بالبخل .. وموليير مثلا ما صلته بالبخل ؟ .. أما

لوجدناها تقوم على تجارب ذاتية للمؤلف . وعلى ذلك  
فأما أن تكون الرواية في أغلبها قننا يعتمد على التعارب  
الذاتية للمؤلف ، ونحن نقول ذاتية لا نقصد شخص  
المؤلف فقط ، بل كذلك الأشخاص المقربين إليه في  
بيئته ومجتمعه ، وأما إلا نقرن كلمة الترجمة  
الذاتية بأى رواية ما دامت قد اتخذت شكل الرواية  
ودخلت في القالب الروائي باعتبار أن ذلك شيء  
بديهي . وفي هذه الحالة لا نطلق كلمة الترجمة  
الذاتية إلا على ما تدل عليه فعلا من حيث الحقيقة  
والنوع ، وربما كان هذا أسلم ، لأنه حتى في الحالات  
التي يبدو فيها للناقد أن الرواية موضوعية ، هي  
بعيدة عن شخص المؤلف ، فإن المحصن الدقيق  
سيدلنا قطعاً على أن ملامح الشخصيات لا يمكن أن  
تكون متخيلة كل التخيل إلا إذا كان المؤلف غير  
صادق أو كان يصنع عالما لا وجود له مثل شخصيات  
« روكامبول » و « طرزان » و « أرسين لوبين » .  
وما دام المؤلف لم يقل صراحة أن كتابه ترجمة  
ذاتية له فلا بد أن نحتاط في اعتبارها كذلك .

### الحمار والعصا

✽ ما حكاية العصا والحمار معك ؟ .. يغفل  
إلى أحيانا انهما ليسا أكثر من « سبيلين فنيين  
للاستخدام الحوار الذي برعت فيه » .

- من الممكن ، ومن الأسهل ، بأن أسبول انهما  
وسيلتان فنيتان لاستخدام الحوار ، وربما يبدو الأمر  
كذلك لمن لا يريد أن يتحرى حقيقة الأمر ، وعندئذ  
يكون مصيبا في اعتبارهما وسيلتين فنييتين لا أكثر ،  
ولكن الذي يعرفني شخصا سري معي العصا  
دائما لا تبرح يدي ، وإذا تحسرى تاريخها عرف  
أنها منذ سنة ١٩٣٠ هي هي لم تتغير . اشتريتها  
وقتذاك من طعنا حيث كنت أعمل وكلياً للنيابة .  
فالعصا إذن ليست مجرد وسيلة فنية ، بل هي حقيقة  
واقعة لها دورها في حياة صاحبها . ومن الطبيعي  
بعد ذلك أنه إذا أراد يوماً استخدام وسيلة لأجراء  
الحوار ، فسيكون إهمال العصا التي لازمت كل هذه  
الأعوام جريمة في حقها ، وهي أولى من كل الناس  
بهذا الحديث لأنها عاصرت ورائت طوال هذه المدة  
كثيرا من الأشخاص والأحداث .

والحوار قد لا يبدو هو الآخر وسيلة فنية صالحة  
جدا للحديث ، وقد استخدمها كتساب كثيرون لما  
للحوار من صفات تفرق بمحاورة ، ولكن من يريد  
أن يعرف حقيقة الحمار عندي فسيجد أيضا أن له

عملية كشف عن عالم مجهول • والقيمة الأدبية تأتي هنا من أن هذا الكشف الشعري قد أصاب إبداعا غير متوقعة للبعد المادى المتوقع والمنظور •

### لغة المسرح

❖ لاحظ أنك كتبت مسرحياتك الأخيرة باللغة الفصحى ، فهل معنى ذلك أنك عدلت عن الكتابة باللغة العامية أو باللغة الوسطى التي دعوت إليها في مسرحية الصلغة ؟ وما أنسب لغة للمسرح في بلادنا ؟  
- أنسب لغة للمسرح هي اللغة العربية المبسطة التي تفهم في كل البلاد العربية ، واللغة العربية الصحيحة المبسطة التي تسمى بلغة الصحافة هي أنسب لغة تكتب بها المسرحية حتى يمكن فهمها وتمثيلها في كل بلد ينطق اللغة العربية ، خصوصا إذا طبعت المسرحية ، لأنها حينئذ تكون موضوعة في أداة الاتصال العامة التي يفهمها كل اقليم داخل البلد الواحد من صعيدى وبحراوى ونوبى وغير ذلك ، كما يمكن فهمها في كل أنحاء العالم العربي •

لغة التمثيل فهو متروك لكل بيئة حسب لهجتها ، فإذا زلت أن تجعل الممثلين ينطقون باللهجة الاكلمية فما عليهم الا أن ينطقوا الشخصيات بهذه اللهجة ، كما انهم إن يمثلوا باللغة التي كتبت بها إذا شاموا • أما في التفكير المسرحية وتطبيع وتنشر في أول الأمر لهجة اقليمية خاصة فيسبذ ذلك الى تفهيت الأدب والفكر • واستحالة ايصاله الى كل من يتكلم باللغة العربية ، سواء في البلد الواحد أو في البلاد الأخرى المتعددة •

وهناك أمر يدعو الى شيء من التفكير وهو امكان ارتفاع اللغة العامية قليلا الى مستوى يمكن معه أن تصبح لغة عامة يفهمها ويتذوقها كل شخص في أي بيئة من البيئات العربية في داخل البلد الواحد وفي مختلف البلاد • وفي هذه الحالة يجب أن تختفى من اللغة العامية كل الكلمات والعبارات ذات الصيغة المحلية البحتة مثل « يا دلعسدى » ، « ادبله بالروسية » ، بمعنى أن يكون الكلام العالمى له أساس صحيح عربى مثل : « الموضوع ده مهم جدا » ، « ولا يد من كونك تساعدنى في حبل على احسن وجه » ، فأمثال هذه العبارات عربية سليمة ولكنها في الوقت نفسه مما يدخل في الحديث العسبى اعادى للأشخاص العاديين في كل الاقطار العربية • لقد لاحظت في دراستك لمسرحية ، المرأة الجديدة • التمديدات التي أضفناها على لغتها حين

أنا والحمد لله علمت مرابيا بعد ، ولكنى أحب أن أكون كذلك لو صح أن شكسبير كان مرابيا حقا ، فالتشبه بأمناله فلاح وإى فلاح !!

### المسرح والشعر

❖ حديثك عن خصائص الشكل المسرحى يفرى بأن أسألك سؤالا يشغلنى كثيرا حول العلاقة بين الشعر والمسرح ••

- هناك مسرحيات نثرية عادية جدا ، ولكنك تشم منها رائحة الشعر في حين أن هناك مسرحيات منظومة نظما جيدا ولا تشم منها أى رائحة تمت للشعر • فالشعر في المسرحية - إذا كان المقصود به غير النظم - كالعطر في الزهرة والضوء في المصباح ، أى أنه شيء لا يلمس بمجرد لمس الزهرة ، ولا يقبض عليه بمجرد امساكك بالمصباح • وقد قلت مرة في هذا المجال ، أن الشعر ليس التنعناع ولكنه روح التنعناع ، لذلك لا أستطيع أن أحدد لك طبيعة العلاقة بين المسرح والشعر إذا كان المقصود بالشعر هو ذلك الشيء الذى لا يمكن لمسه بصورة مادية •

أما إذا كان المقصود هو المسرحية المنظومة ، علم النمط وحده لا يجعل الكلام شعرا ، وكل ما يمكن أن يقال هنا أنها مسرحية منظومة • فليذا تصوحت منها شاعرية ، أى ذلك العطر والضوء وروح النعناع • فقد أصبحت المسرحية الشعرية الكاملة ، والأكثر أمم مسرحية منظومة لا أكثر •

❖ هل تعتقد أن وجود هذا العنصر الشعارى في المسرحية يزيد من قوتها وجمالها ؟ وما هي الألوان المسرحية التي يناسبها هذا العنصر أكثر من غيرها ؟

- لا شك أن العنصر الشعارى يزيد من قوة المسرحية وجمالها ، لانه الشيء الذى يلمس أطوارها المادى ، وحتى المسرحية الواقعية أو الفكاهية ، أو أى نوع مسرحى آخر لا يفترض فيه وجود الشاعرية ، إذا تصوحت منه - رغم واقعيته أو حزنه وضحكته - رائحة شعرية • فإن ذلك يزيد قطعاً من القيمة الأدبية والغنية للمسرحية •

أما تحليل كلمة الشاعرية في هذا المجال فهو صعب جدا ، إذ ما هو تحليل العطر أو الضوء أو روح التنعناع ؟ كل ما يمكن أن يقال هو أن الشاعرية في المسرحية بمثابة انبعاث شيء غير مرئى ولا ملموس يحدث بمجرد انبعاثه تأثير غير مفهوم في نفسك ، ولكنك تشم بعده كما لو كانت أشعة مجهولة قد كشفت لك عن عالم مجهول ، فالشاعرية إذن هي

أعدتها للبشر ، فجعلت « التسلطة » « حقيقة » ، و « البرنيطة » « قبة » وغير ذلك مما سجلته في مقالتي . كما حذف كثيرا من العبارات النابية ، وهذا ما أريده من كتاب المسرح الشبان ، فليس المروض أن يهودوا بنا إلى لغة المسرح منذ أربعين سنة ، بل عليهم أن يظلوا لغتهم العامية ويتطوروا بها . وفي هذه الحالة تصبح النصيحة البسيطة لـ « مسرح كتابة » وتمثيلا ، كل ما هناك أنها مستقبل مزيدا من التيسيطات فنقول « ده » بدلا من « هنا » مع بعض التساهل في النحو ، وضبط أواخر الكلمات ، فنقول « هات لي كتاب اقراء » بدلا من « هات لي كتابا اقروه » .

وهكذا نرتفع باللغة العامية عن المستوى الهابط الذي تصل إليه في بعض المسرحيات ، ونجعلها لغة نليفية بقدر الإمكان ، ولا ضرر بعد ذلك من بعض التجاوزات أو التساهلات النحوية والصرفية .

**« هل ترى أن يطبق ذلك على كل الألوان المسرحية بما فيها المسرحيات الهازلة أو « الفارس » ؟ »**

— في كل ألوان المسرحيات يجب أن يكون الصالح نتيجة للمواقف ورسوم الشخصيات وليس بالتكت والتفشتات المحلية البهجة التي تعودنا أن نضحك منها منذ خمسين سنة أو أكثر لبيادتها ، اللهم إلا إذا كان هنا أو هناك كلمة من هذا القبيل فـ « سبيلها المواقف فلا بأس » فالقافية تحكم « كما يقولون » .

وكل ذلك قاصر على المسرحية المحلية المصرية ، أما غير ذلك من الموضوعات فإنه يترك لتقدير الفنان ، فهو الذي يعرف بذوقه الفني اللغة التي يتطلبها جو المسرحية ونوعها وما يتناسب معها .

أما اللغة العامية القحة الهابطة حتى ولو كانت بعض الشخصيات تتكلمها في الحياة . فإن المجتمع سوف يرفضها غدا ، أما لأنه سيرتقى قطعا بحكم الثور السريع ، وأما لأن الوعي الاجتماعي سيجعل وجود مثل هذه الشخصيات الهابطة في لغتها نادرة الوجود مما يجعل المؤلف الذي يصيدها من المجتمع أقرب إلى التكافؤ منه إلى الصديق .

ومما يساعد على الارتقاء باللغة العامية ارتفاع الموضوعات نفسها وارتفاع مستوى المشكلات التي تناولها المسرحية . فإن ارتفاع المشكلة ورتقي الموضوع نفسه يؤديان إلى ارتفاع اللغة المستخدمة في عرضه حتى وإن كانت تدور على ألسنة أشخاص متوسطي الثقافة ، في حين أنك إذا أتيت بأشخاص مثقفين

وجعلتهم يتناولون موضوعا متحطا في شبه « غرزة تنكيت » مثلا ، فإن اللغة ستتحط بانحطاط الموضوع .

وحيث إن المنظور والمفروض أن أدبنا المسرحي سيسير نحو السمو والارتفاع في موضوعاته ومشكلاته ، وسيتعمق في دراسة نفسيات الأشخاص وتصور المجتمع الدائم التطور الذي يعيش فيه ، فإنه مما لا شك فيه أن المؤلفين سيستخدمون اللغة المناسبة لهذه المشكلات المتعمقة .

وخلاصة القول أن أساس اللغة العربية مفهوم لما جميعا في كل البلاد العربية ، وكذلك نسلاقي في بعض الحلقات ، فكل كتاب المسرح أن يقللوا قدر الإمكان من استخدام اللغة العامية الذاتية ، ويجتهدوا في خلق لغة عامة عمومية للبلد الواحد والبلدان العربية جميعا .

وفي حوار الشخصيات المحلية يجوز مثلا أن نقول « ها ذا رجل محترم » أو بلفظ أحد الأقطار الشقيقة « ها ذا رجل محترم » ، ولكن يستحسن عدم تشجيع التعبيرات المحلية البهجة في هذا المجال مثل : « دا راجل كرويا » أو « ها ذا زله » ، وبذلك نخلص من طريقة الإيجاز القديمة المبتذلة التي تعتمد على مجموعة اللفظ بدلاً من كرم الشخصية وطرافة الموقف .

**« وما رأيك فيما يدعو إليه البعض من ترجمة روائع المسرح العالمي إلى اللغة العامية ! »**

— أنا لا أوافق على ذلك ، لأن اللغة العامية المحلية ستفقد المسرحية الأجنبية جوها الأصلي . وإذا كان لا بد من تقديم مسرحية أجنبية بلهجة محلية فإن أنسب طريقة لذلك هي الاقتباس ، أي نقل الجو ، لأن اللغة العامية متصلة اتصالا وثيقا بالبيئة المحلية .

### البحث عن أسلوب

**« هل تأثرت بأحد من كتاب المسرح المصري السابقين عليك أو المعاصرين لك ؟ »**

— لقد نشأت في مسرح يقوم على الترجمة والإقتباس ، وكتاب المسرح القائلون بذلك كانوا مجموعة موزعة بين المسارح المختلفة في ذلك الوقت ، وقد وجدت نفسى بين هذه المجموعة أصنع ما يصنعون دون أن التفت إلى واحد منهم بالذات .

**« ملاحظ أن الكاتب المسرحي يبرز عادة إما في انتراجميديا أو في الكوميديا وأنت برزت في**



**التوعين ، فكيف تفسر ذلك ؟ وای اللوین القرب  
لطبیعتك ؟**

— الواقع ان هذا ليس شرطاً لان «شكسبير» تبغ  
فی التوعين ، أما فیما يختص بی فانی أبحث عن  
نفس فی كل الأنواع کمن یبحث عن عملة ضائعة فی  
أكوام قش ، ولعل طبیعتی أنفر من بكاء التراجیדיا  
وأصل الی أن أضحك وأسخر ولو من نفسی ومن  
نتیجة بحی الدائم .

**\* لقد كانت المرحلة الأولى من حیاتك الفنية بحثاً  
دائماً عن أسلوب تتميز به . فمتی اعتقدت انك  
اهتديت الی أسلوبك ؟**

— وهل أنا اهتديت الی أسلوبی بعد ؟! ام أقل لك  
من لحظة انی عملة ضائعة فی كومة من القش أبحث  
عن نفسی باستمرار ، وكلما أصبحت شيئاً لامعاً وسط  
القش وطننته العملة ومددت یدی لالتقاطها فرت من  
أمامی واختفت مرة أخرى وسط الظلام .

**\* فی مسرحیاتك قضايا انسانية عامة وقضايا  
اجتماعية محطية .. ترى ما القضية التي شغلتك  
أكثر من غيرها ؟**

— لا أستطيع تغليب جانب علی الآخر ، ولكن الذي  
یهمنی هو قضية الانسان فی صراعه مع القوى الأخرى  
منه ، ومع مشكلات مجتمعه سواء ما تعلق منها باعتباره  
فرداً فی جماعة أو باعتباره محكوماً أو حاكماً ، أو  
باعتباره جماعة سياسية فی مجتمع یرید أن يتطور .  
كل هذه القضايا تهمني ، وتبرز أمامی كل منها  
فی الوقت الذي يتحتم عندی أن أهتم بها ، وهذا  
الوقت لست أنا الذي أجدده ولكن الظروف هي التي  
تقرضه علی .

### **الالتزام السياسي**

**\* هل افهم من ذلك انك ممن يؤمنون بالالتزام  
الفنان التزاماً اجتماعياً وسياسياً ؟**

— فی رأيی أن التزام الفنان سياسياً واجتماعياً  
يجب أن يرجع أولاً وأخيراً الی اقتناعه الخاص وإيمانه  
الشخصی ، فإذا لم یكن مؤمناً تماماً باتجاه سياسي  
بعينه فانه یحس أن یكون صادقاً مع نفسه ، لأن كل  
شيء یفتقر للثمن والفنان الا الكذب علی نفسه وعلى  
الناس ، واتخاذ المواقف المتعلقة لمجرد أن یقال انه  
اتخذ هذا الموقف الملتزم دون أن یكون قد اتخذ فی  
أعماقه عن ایمان واقتناع .

ومهما یكن من علاقة الفنان بالسياسة فما من فنان  
أیا كان یمكن أن يتصل من مسئولیته نحو عصره  
ومجتمعه ، وأنا شخصياً لا أستطيع أن أتصور فناناً  
یهذا الشكل خصوصاً فی عصرنا الحاضر .

فإذا كان من الممكن فی العصور الغائرة تصور كاتب  
عظیم مثل « جوتة » یهتم اهتماماً بالغاً بمناقشة علمية  
بحثة ولا یهتم أو يشعر بأن « نابليون » وجيوشه  
قد دهمت بلاده المانيا ، فإن عصرنا الحاضر لا یمكن  
أن يتصور امكان حدوث ذلك لأن عالمية الأدب والفن  
والعلم فی القرن الماضي كان یمكن أن توجد بعيداً عن  
معتزك سياسي قد لا یلمس الفرد ، علماً كان أو أديباً ،  
الا من بعيد ، ولكننا اليوم عندما ننظر الی السياسة  
فی العالم فاننا نجد انها لا تمس كيان الفرد نفسه ولا  
کیان المجتمع كله ، بل تمس أيضاً صميم القيم التي  
یدافع عنها كل أديب وفنان .

لذلك كانت كل كلمة یرن صدىها فی الصالح فی  
مجال السياسة تمس كيان الفن والفنان مباشرة لأن  
محیر العالم ، ومصير المجتمع الانساني فی بلادنا  
وفیما یحيط بنا من بلاد انما هو الموضوع الذي يجب  
أن یشغل الفنان والأديب . ومعنی هذا أنه ما من فن  
أو أديب یمكن أن ينتج خارج هذا النطاق وهو مصیر  
الانسان .

**\* ما قولك فی الأدب الذاتي القاصر علی غرض  
التجارب والتأملات الشخصية بمعزل عن كل اهتمام  
اجتماعی أو سياسي ؟**

— نعم ، هناك فنان یهتم بمصیر عصره كمواطن  
ولكنه لا یهتم به كفنان ، وینتج فنا لا علاقة له الا  
بداته . وهذا ممكن ، وهو یحدث كثيراً ، وربما  
نجد ذلك فی بيئة الشعراء والمصورین والنحاتین أكثر  
مما نجد فی بيئة الكتاب ، لأن القلم أقرب أدوات  
التعبير الی الإفصاح المباشر عن الكاتب .

وهؤلاء المنعزلون من أهل الفن عموماً ، وأهل القلم  
خاصة ، یختلف الحكم فیهم ، فنحن لا یمكن أن نجبر  
أحدا علی أن یعمل بخلاف ما تلبیه علیه طبیعته ولا  
کنا نجبره علی التصنع والتكلف ، وهذا شر لا یمكن أن  
یؤدی الیه الأدب والفن ، والمسألة غاية فی البساطة  
مع ذلك ، فإذا كنا نتیح للفنان حریته كاملة ، فنحن  
أیضاً أحرار فی تقيیمنا للأعمال الفنية ، فلا نسمح  
تقديرنا الا لمن یقدم لنا العمل الفني الكامل ، وهو  
العمل الرقیع فنیاً النافع انسانياً واجتماعياً .

# مناجاة

بسم : الشاعر

حسين عفيف

الباقى فى دُرس كثيرٌ . وطمنى مجنونٌ وسجوم

- ١ -

نضحك فتريق ثنابها منا . يبعث النور هنالك  
الليل تحرى  
مدعيني أدرك لحمة قبل أن يصيح الديك  
وكانها الليالى أقمرت ، وحلقت وشئى بالنى .  
مرحيل يومى .

- ٤ -

طال أمد الفراق وأضحى نشيأ حبنا .

يا بهجة الماضى القديم يا لنداء الموجع المنبعث

فى زمنا !

فى سجع الطيور العابرة فى الغروب أسمع ،

نائعاً يا حبيبى .

ويجيشنى يبكى فى رجة الناي ، ونُعَارِ السواقى

الحزين .

وفى الأصداى التى تتناهى إلى عِبرِ النهر . يسادنى

أواه من وراء الزمن .

ومعضلة الزمان أن ما مر منه لا يعود .

أحبهما وقد مدّذيهما ، أو وضعيهما ساقاً على

- ٢ -

ساق .

أحبهما فى وقوفك وفى مشيتك . وعاريتين وفى

الحروب الحزير .

وكلما رقصتْك فدبتا ، ووقعتا النغم الجميل

- ٣ -

عند سرست كل كأسك . فإن أن أذوق خمرة

غيرك .

# الملاحم الرئيسية لفلسفة الظاهريات

بمقام  
عبد الفتاح الديدي



اصطلحنا على تسميه بالظهر  
وغير شاعرت في القرن التاسع عشر فلسفات مظهرية  
يطلق عليها اسم *Phénoménisme* أو *Phénoménologie*  
وهذه النظرية الأخيرة استخدمها الفيلسوف رنان  
في كتابه عن مستقل العلوم حين أشار الى أن  
المظهرية هي المذهب الوحيد الصحيح ، وتعني  
المظهرية أننا لانستطيع ان نعرف الأشياء في ذاتها  
ولكن يمكننا فقط ان ندرك مظاهرها الخارجية .  
فهي أولا تأخذ الأشياء بمظاهرها ، ومن ناحية  
ثانية تنكر وجود شيء آخر وراء هذه المظاهر .  
وإذا سلمت ثالثا بوجود شيء سوى ما يظهر  
للحواس فاتها تنكر قدرة العقل على الوصول اليها .

أما فلسفة الظاهريات *Phénoménologie* فهي  
تعتمد كيانها من الظاهرة على أساس رغبة في  
الوصول الى مرتبة العلم الحقيقي . فلسفة  
الظاهريات هي علم الظواهر . والظاهرة تعتمد على  
الظاهرة من أجل وضع فلسفة الظاهريات في مصاف  
العلوم ومن أجل الوصول باليقين الفلسفي الى مرتبة  
اليقين بالأسس التجريبية الحقيقية . لهذا تقوم  
أساسا على الاعتراف بالظاهرة لا بالظهر . انها  
تلتصق ادراك الظاهرة بوصفها تعبيرات عن مهبها  
حقيقية في الوجود الإنساني . وكثيرا ما كان

سنحاول التعرض في هذه الصفحات لتيار  
فلسفي معاصر يعد الى حد ما أحدث ما يحدث به  
قرايح الفلاسفة . بل أن الظاهريات هي آخر مظهر  
من صور التطور الفكري الحديث . وقد اتخذت  
هذه الفلسفة مكانتها بشكل عام بعد الحرب العالمية  
الأولى حينما انتشرت مؤلفات مبدعها الفيلسوف  
الألماني هو سرل . وعلى الرغم من أن الفلسفة  
الوجودية قد جاءت بعدها في الترتيب الزمني وأن  
الوجودية اشتقت معظم مبادئها وأكثر عناصرها من  
فلسفة الظاهريات فإن هذه الأخيرة تعد آخر  
صورة من صور التطور الفلسفي لما تجدد على يديها  
من المخطوطات التي لم تكن معروفة حينذاك .  
وأول فيلسوف وجودي تلمذ فعلا على هو سرل هو  
الفيلسوف الألماني مارتن هايدجر كما تلمذ عليه  
روحيا من بين الفرنسيين موريس ميرلو بونتي الذي  
توفي منذ سنتين فقط . وكان من أشد الفلاسفة  
تأثرا بالظاهرة في أسلوبه وفي تفكيره . وكذلك  
الفيلسوف الوجودي جان بول سارتر الذي كان  
أكثر ميلا الى أسلوب التحليل الوجودي .

والظاهرة تأخذ اسمها من الظاهرة *Phénomène*  
وعلى الرغم من ذلك فهي شيء آخر غير المذهب  
المادية والحسية المعروفة - فالظاهرة تخالف ما قد

الفيلسوف الألماني هوسرل Husserl (١٨٥٩-١٩٣٨) مؤسس مذهب الظاهريات يلفت حسوله وهو يلقي محاضراته قائلا ان الظاهرة هي ما يراه في ذلك الحين . هذه هي الظاهرة . ما نراه منها . . حولنا .

والظاهرة هي الخطوة الاولى الحقيقية التي تقيم عليها عقول الناس معرفتها بكل شيء . وليس هناك ما يدنو لان تكون فيلسوفا من اجل الوصول الى هذه الحقيقة . ان الناس الذين يمضون على سليقتهم ويتركون انفسهم لطباعهم يقفون على حقائق كل ما يدور حولهم بناء على الظاهرات التي يلتقطها الذهن . وفلسفة الظاهريات لا تبحث الا عن هذا الشعور التلقائي المباشر الذي يشرع فيه عامة الناس من اجل اقامة معارفهم وتجميع مواد علومهم . او بصورة اخرى ان فلسفة الظاهريات ترى ان اوفق وضع بالنسبة الى الفلسفة هو ان تبدأ في تشييد اركانها دون ان تفترض وجود أي شيء سابق حتى مفهوم الفلسفة ذاته .

ولو اردنا ان نقف على المنبع الاصيل لكل تعبير فكرى او عقلى فسنبعد ان هذا المنبع هو الرؤية . . مجرد الرؤية . . هذا هو القانون الجينيد الذي ينبغي ان نترسمه من اجل الوصول الى حقائق الاشياء . وسنلقى كل تصور تبنيه اذهانا قبل ان نشرع في اكتشاف الظاهرة . لن نقيم في عقلنا أي تصور حتى عن مهمة الفلسفة وعن حقيقة عملها ووظيفتها قبل ان تلتقط مشاعرنا جميلة الظاهرات الخارجية . فالحقيقة الخاصة بأي شيء لا يمكن تعريفها الا بانها تجربة حية لحقيقة هذا الشيء او ذلك . وهذا يعني ان الحقيقة هي الوضوح . او الحقيقة هي هذا الذي لا يقبل التمازج او التفرق فيما يتعلق بالمرئيات المحسوسة وأوضاع الموجودات في اطار حياتنا المسماة . اذن الشيء الحقيقي هو الوضوح الاصيل البين بذاته في كل ما نراه من حولنا ونطش الى سلامة احساننا به .

ولكن تلك التجربة الحية ليست لونا عاطفيا من الوان الاحساس الشخصي . فليس هناك انفعالات تقضى بالحكم على الاشياء في ميل عاطفى . ومن الواضح ان العاطفة لا تصلح لان تكون ميثما لطمانية راسخة في اعتقادنا نحو الاشياء . او بتعبير آخر انها لا تضمن شيئا ولا تعطى أي ضمان ازاء الخطا ولا تحمي العقل من الزلل . اما الوضوح فهو

الاسلوب الاصيل لعملية الاحالة المتبادلة . أي ان الوضوح هو الطابع الذي تتميز به اللحظة الشعورية التي يتقدم فيها الشيء نفسه الذي نتحدث عنه بلحمه ودمه او بشخصه الى الشعور حيث يكون الإدراك الحدسى مفعما او مليئا بالتجربة . فليس هناك شعور بكر قط . والوضوح هو الصفة التي تتميز بها طريقة الاحالة بين الذات وبين الموضوع في الكشف عن طبيعة الشعور وفي تبيان حقيقته الوعى .

واذا اردنا ان نعرب لذلك مثلا فلنسال انفسنا . هل العبارة الآتية « الحائط اصفر » تتضمن ماهيات على صورة حكم ؟ هل قمنا باستحلاس ماهيتي الحائط والاصفرار ثم قمنا بتضمينهما هذه العبارة او بعبارة اخرى نسال : هل يمكن ادراك اللون مستقلا عن السطح الذي رأينا اللون مطروحا عليه ؟ والجواب طبعا بالنفي لانه ليس من اليسر ان يفكر العقل في لون منفصل عن الجسم الكائى المنتصق به . بل امل ذلك مستحيل . لاننا لو استطعنا تخيلنا تغيير موضوع اللون وسحب صفة « الكائنية » منه فسنحذف بذلك أيضا كائنية وجود الموضوع الملون ذاته . ونصل بالتالى الى شعور بالاستحالة . وهذا الشعور نفسه يبحث امامنا عنصر الماهية .

أي ان الماهية لا تتكشف للشعور الا عن طريق الحدس الحى او الحس المباشر . وبذلك يخفى الطابع الميتافيزيقى من عملية اكتشاف الماهية . ولكن لا يوجد في هذا الموقف الفلسفى الظاهرى ما يميز عن الواقعية الافلاطونية التي زعمت وجود مهاييا الاشياء وجودا حقيقيا . ففى المصنوع الوسطى المسيحية انقسمت الفلسفات كلها الى تيارين رئيسيين :

١- اقدمهما يتمسك بالواقعية realism وتايهها يتمسك بالاسمية nominalism . والاسمية هي التي لا تعترف بوجود الماهيات او المثل او حقائق الغيب الا بوصفها كلمات جرت مجرى الاستعمال المتفق عليه . اما الواقعية فتري لهذه الالفاظ مقابلات حقيقية وجودية في عالم الواقعدون ان ندركها . وبطبيعة الحال لا يمكن ان تشبه الظاهرية هذا الموقف الاخير في شيء . والماهية هنا في هذه الفلسفة الجديدة هي ما به يظهر لى الشيء نفسه على صورة عطاء اصيل . أي ان الماهية في نظر الظاهرية لا تعدو ان تكون معطى تنقسم به الموجودات الى الوعى .

ولهذا فإذا شئنا الإجابة عن السؤال : هل الحائط أصفر ؟ أجد أمامي بعض الحلول العملية التي يجب أدائها من أجل الاستمساك بالنتيجة أو لجسرد اتوصل إليها . فإما أن ادخل إلى الحجرة وأنظر إلى الحائط فأحقق بذلك حسلا على مستوى ادراكي . وهذا الحل يعتمد على الموضوع الأصويل الذي يسميه هوسرل التجربة . وأما أن أحاول استعادة لون الحائط من الذاكرة . أو استغفر من بعض الناس الآخرين عن هذا الشأن . وفي الحالتين الأخيرتين يكون عملي عبارة عن محاولة اختبار وفحص ما إذا كان لدى أو لدى الآخرين تجربة حاضرة حتى ذلك الوقت من لون الحجرة .

والواقع أنه من الضروري أن ننظر في مدى ارتباط المضمون في كل عبارة بالوذي المنظور الذي تحاول التعبير عنه . ينبغي أن تمر إمكانية التحقق الواقعي للعبارة أو للحكم بهذه التجربة الحاضرة للشيء نفسه . وهكذا يصبح الموضوع قريبا لكل عملية فكرية يراد بها تعقل الواقع والعلو في الأحداث والموجودات . بل يصبح الموضوع معنى كل تحقق وكل تعقل . فليس هناك حقيقة مطقة . إنما يمكن تعريف الحقيقة بالمراجعة والتصحيح والتبني فيها في قلب الحاضر الحي . فالحقيقة ليست شيئا وإنما هي حركة . ليس هنا شيء في الخارج اسمه الحقيقة وإنما توجد مؤديات إلى ما يصح أن نطلق عليه هذا التفل : لعل الحقيقة . ولا وجود للحقيقة إلا إذا تحققت فعلا بنفس هذه الحركة .

وقبل أن تأخذ في سرد ما يتصل بالظاهرية من حيث المذهب والمنهج يمكن أن نخرج قليلا للحديث عن الفيلسوف ادموند هوسرل مبتدع هذا التسون الجديد من التفكير الفلسفي . لقد ولد هوسرل بأحدى بلدان موزافيا من أسرة اسراييلية وقام بدراسات علمية حتى حصل على الدكتوراه في فيينا سنة ١٨٨٣ . وكانت رسالته في الدكتوراه حول موضوع من موضوعات فلسفة الرياضيات عنوانه . بعض الإضافات إلى نظرية حساب الدالات . وكان اتجاهها رياضيا خالصا في أول الامر وقام بنشر كتابه عن « فلسفة الحساب » والجزء الأول من كتابه المسمى : مباحث منطقية « ثم الجزء الثاني من هذه المباحث في السنوات ١٨٩١ ، ١٩٠٠ ، ١٩٠١ على التوالي . وكما كان في مبدأ أمره متأثرا بالبحوث الرياضية وبمستلزماتها الدراسية خضع في مطلع

حياته لتأثير المدرسة النفسية التي ساعدت في تفسير مفهومات الفلسفة العقلية والتصورات العلمية والرياضية عن طريق اللجوء إلى الشروح النفسية وكان من أقطاب هذه المدرسة جون استيوارت مل وفرائنس برنتانو .

ولهذا جاءت بحوثه الظاهرية الأولى مصطبغة بهذا الاتجاه . وأخرج أول مبحث في الظاهريات تحت عنوان « فكرة الظاهريات » في سنة ١٩٠٧ كما قام بنشر كتابه « الفلسفة علم وطيد » . وأخذ يستقل شيئا فشيئا عن مفهومات علم النفس وتفسيراته حتى قامت الظاهرية بدورها الرئيس في المنطق البحت ، ووصلت إلى قمة التفكير العاسفي الخالص . وجاء بعد ذلك كانه عن الأفكار الرئيسية في الظاهريات الخالصة وفي فلسفة الظاهريات سنة ١٩١٣ وهو الجزء الأول من كتابه الأفكار Ideen . ويستطيع من يرغب في الاستزادة من التعرف على العروق الدقيقة بين الظاهرية وبين غيرها من الاتجاهات والمذاهب أن يطالع بحثنا صفرا في هذا الصدد تحت عنوان : كلمة أخيرة عن إنكارى بشأن الظاهرية الخالصة وهو العمل الذي نشره هوسرل سنة ١٩٣٠ في العدد الأخير من المجلد السنوي Zahrbuch

ومما يذكر أنه صار استاذ الفلسفة ببدينسة غرايويوج ابتداء من سنة ١٩١٦ . ونشر كتابه « مقدمة إلى ظاهريات الشعور بالزمن الداخلي » سنة ١٩٢٨ . وكتب مقدمة هذا الكتاب تلميذه مارتن هيدجر Martin Heidegger المولود سنة ١٨٨٩ والذي صار فيما بعد فيلسوف الوجودية الأكبر . ثم قام هوسرل بطبع كتابه « المنطق الصوري والمتعالي » سنة ١٩٢٩ وكذلك كتابه عن « التاملات الديكارتية » بالألمانية ثم بالفرنسية سنة ١٩٣١ وهو مجموعة دراسات كان قد ألقاها في جامعات باريس واستراسبورج بفرنسا على شكل محاضرات .

وبعد ذلك بخمس سنوات أي في سنة ١٩٣٦ على وجه التحديد نشر أهم مؤلفاته جميعا وهو « أزمة العلوم الأوروبية والظاهريات المتعالية » . وقام تلميذه لاندجرية Landgrebe الأستاذ بجامعة كولونيا حاليا بنشر كتابه عن « التجربة والحكم » في سنة ١٩٣٩ وهي نفس السنة التي

مات فيها هوسرل . وتوجد حاليا مخطوطات هوسرل التي تبليخ حسوالى اربعمئة مخطوطة على ارفق ارشيف هو سرل الذى اقيمت له مكتبة خاصة في كولونيا . ولا يزال عدد آخر من المخطوطات موجودا في حوزة الاستاذ فان بريدنا Van Breda بجامعة لوفان في بلجيكا . وهو الذى نقل تراث الفيلسوف هوسرل من فرايبورج الى بلجيكا خوفا من الاضطرابات السياسية داخل ألمانيا بمساعدة زوجته .

وحياة هوسرل ليس فيها احداث غير علمية اللهم الا اذا ذكرنا اضطرابه الى ترك عمله في جامعة فرايبورج ليحل محله في التدريس بها تلميذه مارتن هيدجر قبل اخريات سنوات حياته . اما من الناحية العلمية فحياته ماثلة بالكتشافات والتطورات التي كادت تجعل لفلسفه الظاهريات اكثر من مفهوم وأكثر من موقف . ولأن يجد الباحثون صعوبة شديدة في تمحيص آرائه واكتاره الفلسفية وتعبيدها بصورة حاسمة . بل انهم لا يستطيعون الوصول الى اتفاق بشأن آرائه المتعددة المتفرقة . وكلما ظهر كتاب من الكتب التي لم يسبق نشرها التي شرعنا اجريدا على جوانب فلسفته وكشف عن مقومات مجهولة في هذه الفلسفة . بل كلما تم طبع احدى مخطوطاته واخراجها الى عالم الفكر المعاصر احدث ذلك تحولا في مفهوم الظاهريات وبرز كيانها على نحو جديد واعطاها قابلا لا عهد لنا به . لذلك ينبغي ان نقف على اساس المشكلات منذ مبدئها في فكسر هوسرل حتى يمكننا ان نتطور معه الى المفهوم الاحير للظاهريات .

اول واهم ما تحاول الظاهريات ان تقيمه هو نظريتها في المعرفة . وليس لنظرية هوسرل في المعرفة شبه بما سبق ان جسدات به الفلسفة القديمة . فهو لا يحاول ان يمشي في اثر احد . ان نظريته تقوم على اساس النفي الى ما هيبة الموقف المعرفي من حيث هو أسلوب ومن حيث هو طريقة يستلهمها العمل الهادف أو العقل القصدي . أي أنه عبارة أخرى تفكيك الوحدة المثالية للمعرفة وتحليل لها الى عناصرها القصدية . والقصدية هنا يراد بها الصفة المستخدمة للتعبير عن افعال ذهن الشئى ونظراته التي تتجه قصدا الى موضوعاتها في العالم . فكلمة القصدية يراد بها

ان هذه العناصر تتجه بطبيعتها نحو موضوعها وان ثمة نوعا من الاحالة المتبادلة بين هذه العناصر القصدية وبين الموضوعات التي تشغلها .

وقد امكن الوصول الى عنصرين اساسيين من عناصر ماهية الدلالات الخاصة بالاشياء او الى صفتين جوهريتين في ماهية الدلالة في الاشياء : أولا توصف الاحالة المتبادلة للدلالة بأنها كاملة لارتباط كل عنصر من عناصر الدلالة بالموضوعية على طريقته الخاصة ولصدورها التلقائي عن الشعور .

والدلالة هي معنوية الشيء في السياق العام واختصاصها بنمط واسلوب معينين . والاحالة المتبادلة هي التقاء القصد في الوعي وفي الاشياء او هي خاصية الوعي في الاتجاه نحو الاشياء . أو في الإشارة الى الاشياء . وصفة الموضوعية هي سفة الدعائم الاصلية الثابتة في الموجودات . والمنهج الظاهري يتلخص في أنه سعى من أجل النقاط الماهيات او الدلالات المثالية من مجرى الاحداث والوقائع التجريبية . والمنهج الظاهري يتلخص في أنه سعى من أجل التقاط الماهيات او الدلالات المثالية من مجرى الاحداث والوقائع التجريبية . لهذا يعتمد المنهج الظاهري أسلوبا على الاحالة المتبادلة . وهي كاملة كما سبق قولنا لأنها تستمد موضوعيتها من حقيقة الصدور التلقائي عن الشعور .

وتوصف الدلالة نانيا بالمثالية أي باللاحقية . ومعنى هذا ان الدلالة تستصفي نفسها أو تستخلص ذاتها من العلاقات والوشائج الوضعية . فهي كدلالة تنصف بالمثالية والمثالية تحررها من التقييد الحرفي بالمرئيات . وهذه الصفة هي التي تعدد أسلوبها وطابعها الخاصين في الوجود والامثال داخلين الشعور وتميزها بالتالي من كل العناصر الشعورية ذات الطابع النفسي . فهنا في مثالية الدلالة استصفاة ونقاء من تحديات التجارب وعلو على الواقع بكل اشكاله العملية والنفسية والعضوية .

وتقول مرة أخرى ان الدلالة هي المعنى المستخلص للاشياء المدركة أو لموضوعات التفكير . لذلك نجد ان الدلالة ذات ماهية وهذه الماهية تأخذ طابعاً معيناً في تحديد صفاتها . فهي من جهة تشير الى مدى القوة في الترابط الواقع بين الدلالة وبين الموضوعية . فالدلالة تنبعث تلقائيا من الوعي . بل يمكن القول

من هذه الناحية أنها تصدر صدوراً عن تلقائية الشعور إزاء الأشياء التي تحمل صفة الموضوعية في العالم الخارجى . أو بعبارة أخرى أن الوجود الموضوعى هو وجود العالم ولكن هذا الوجود الموضوعى يسبغ موضوعيته على مسالمة الشعور لاعتماد الشعور على مميزات العالم الخارجى . . ولكن الشعور هو الذى يضى صفة الحقيقة والوضوح على المدركات بما فيه من وحدة وتقل . وبالتالي تنطبع فيه الموضوعية حتى تصبح خاصية الشعور التي تستمدعها منه كل الأشياء . فموضوعية الوجود مستمدة من موضوعية الشعور بوصفه جملة موضوعات تجمعت فيه على هيئة واحدة متناسقة . وهذا هو أول عنصر من عناصر الماهية . أعنى أن الماهية لا تنفصل عن العالم الموضوعى الذى توجد فيه الأشياء وتجرى به الأحداث وتقع فيه الظواهر .

ومن جهة أخرى تشير الماهية الى ان الدلالة تنصف بالثالية أو بما يشبه اللاحقة داخل نظام الشعور . وهذه الصفة الثانية لا تبعدها عن الموضوعية لاقتربها بالنتائج المستخلصة وارتباطها بالمؤيدات المعنوية فيما يتعلق بحقائق الأشياء . ولكنها في آنوقت نفسه تميزها من الحلاية النفسية والعناصر السيكولوجية الكثيرة التي تنواري وتنايع داخل الشعور أو التي يفيض بها الوعي عادة . لذلك يمكن أن نقول بعبارة موجزة أن الدلالة تكمن في نطاق الشعور ولكن على مستوى مخالف للمستوى النفسى . أو بعبارة موجزة أخرى تحتوى الدلالة داخل الشعور بالطابع المثالي الذى يقيها الاختلاط بالخواطر والانفعالات النفسية كما يميزها من الاحاسيس التجريبية العادية .

وعلى الرغم من تميز مستوى الدلالة على هذا النحو وعلى الرغم من اشتراكها بحلقات الاستفهام المعنوى . . على الرغم من كل ذلك لا ننشئ دلالة الأشياء على نحو ما وصفناها مما اصطلحنا على تسميته بالمعرفة . لا تصل الدلالة مع ذلك كله الى مستوى معرفى . فمن الزم صفات المعرفة انطباقها على حقيقة موضوعية . ينبغى أن يكون هناك مقابل خارجى موضوعى للشيء حتى يمكن ادماج دلالاته في فصول المعرفة . وهذه المقابلة هي موضوع البحث الفكرى بل وموضوع الدراسة التي تسمح للدلالة بأن تكون معرفية . أى أن نظرية المعرفة الظاهرية

تبدأ من نقطة انشغال العقل بالمطابقة بين ما نعرف وما هو موضوع للمعرفة . هذه العملية بالذات هي التي تتيح للدلالات فرصة الانتقال الى المستوى المعرفى . فحين نتكلم عن محاولة الشعور لتحديد هذا الانطباق وعن العملية التي يقوم بها الشعور من أجل اختيار المقاييس الصالحة لبحث حقيقة الدلالة بداخله تكون قد خصصنا بالكلام الصيغة الثانية ل ماهية الدلالة التي سبقت الإشارة إليها . ومعنى ذلك طبعاً أن الماهية تستلزم صفة الحقيقة وصفة الوضوح من اختصاص الشعور بآمال المطابقات واختيار المقاييس لفحص الدلالات . الشعور يقوم من تلقاء نفسه بمقاييس المقارنات بين المدركات وحقيقتها في داخله والشعور يصعد الى مقاييس فحص الدلالات فينتقى أفضلها وأسلمها . ومن ثم يكتمل للنظرية القصدية عنصراً الحقيقة والوضوح وهما الخاصيتان الأوليتان الضروريتان للتركيب المعرفى بين الدلالة وبين الحقيقة الموضوعية

هكذا نظراً في أبسط أنواع القصد أو في صورة من أكثر صورته بدائية وأولية وهي تلك التي تكون الدلالة فيها حاضرة في الشعور نجد أنفسنا أمام أكبر من خصائص المعرفة . فمن الجانب الإيجابي نشبه المعرفة كل عمل من أفعال الشعور في أنها تعمل تحضر فيه الدلالة أمام الشعور . أما من الجانب السلبي فلا يمكن أن يكون مجرد حضور الدلالة البسيطة معرفة . ولذلك فإن تحليلنا للشعور ليس تحليلاً للدلالة كما هي وإنما هو تحليل للأسلوب الذى تحضر الدلالة وفقاً له أمام الشعور في العقل المعرفى .

وهكذا نجد أن الظاهرية حين تعنى بالماهية العنصرية للقصد فهي تعنى بما يبقى هو هو لا يتغير في كل تجربة قصدية حية . أنها تجد من الأوفق في هذه الحالة أن تقتصر تحليلها على أبسط أنواع القصد . وأبسط أنواع القصد هو قصد الدلالة لانه القصد الوحيد الذى أولاً كما سبق القول . ولأنه ثانياً يقوم في أساس كل نوع آخر من أنواع القصد . أى أن قصد الدلالة بلغ درجة النقاء من أوشاب التجارب من جهة ويوجد في أصل كل أنواع القصد من جهة أخرى . ومع ذلك فإن هذا القصد البسيط الذى هو قصد فارغ وبوصفه فارغاً لا يمكنه أن يعمل كعمل معرفى أو أن يكون له قوام الملاء الموضوعى .

متقدمة على العالم الذي يتطوى عليه الشعور .  
وهذه الوحدة الذاتية تأتي بمسند تحقق الكيان  
الشخصي على شكل شعور أو ضمير .

ولكن الذي يميز الاحالة المتبادلة Intentionality بوصفها أهم اكتشافات الظاهرية من حيث قيامها على الاستخلاص الماهوي هو أننا نعيش وحدة العالم كما لو كانت موجودة قبلا أو باعتبارها موجودة سلفا قبل أن تضمها المعرفة كمشكلة أو كحدث تستقيم به أو تنبئ عليه الذاتية .

وقد أوضح كانت في نقده للقضية أن هناك وحدة تخيال ووحدة للفهم العقلي وأن هناك وحدة للذوات قبل الموضوعات . وأن إذا مرت مشلا بتجربة للشعور الجميل اقيم الدليل على وحدة المحسوس مع التصور كما أتى اقيم الدليل كذلك على وحدة الذات ووحدة الآخر على الرغم من أن الآخر بدون تصور .

أما هنا في الظاهرية فالأمر مختلف لأن الذات لم بعد التفكير العام في نظام صارم للأشياء المترابطة أو القوة التي تخضع الكثرة لقانون الفهم العقلي إذا لزم لها أن تنشئ العالم . لقد أصبحت طبيعة متلازمة مع قاربي الفهم للعقل تلقائيا ، أما إذا كانت الذات صاحبة طبيعة خاصة فإن عمل الخيال المختفي يحدد نشاط القولات ولا يتعلق الأمر بالاحكام الحسية فقط بل كذلك بالمعرفة التي تعتمد عليها . فإن هذه المعرفة هي التي تنشئ وحدة الشعور ووحدة المشاعر .

وقد أعاد هوسرل الكلام عن نقد القضية عندما تحدث عن غائية الشعور أو غائية الذات المدركة . فليس هناك ما يدمر إلى ازدواج الشعور الإنساني من طريق تزويده بفكر مطلق يفرض عليه غايته من الخارج . كل ما يارم هو التسليم بوضعية الشعور نفسه في تلازمه التلقائي مع قانون الفهم العقلي . ينبغي الاعتراف بالشعور كمشروع للعالم موجه نحوه وميال إليه دون أن يمتلكه ولا يكف عن الاتجاه نحوه . وكذلك التسليم بالعالم الخارجي كشئ منفرد في مرحلة قبل موضوعية . ولكن وحدة العالم الخارجي التي لا تظهر هي التي تحدد هدف المعرفة .

لهذا يميز هوسرل بين نوعين من الاحالة المتبادلة : فهناك الاحالة المتبادلة الفعلية التي تتمثل في القضايا والاحكام وفي المواقف الادارية . وهذا هو النوع

نمود لشرح هذه النقطة مرة ثانية فنقول ان المطلوب في المعرفة الحققة من وجهة نظر الظاهرية هو الوصول الى أبسط أشكال القصد لأن مثل هذا القصد يحتوي على الدلالة وهي حاضرة أمام الشعور . ولكن على الرغم من ذلك فإن هذا القصد لا يصلح بوضعه ذاك أن يصبح فعلا معرفيا بمعنى الكلمة . والسبب في ذلك هو أن المنطق لا يرغب في البقاء كعلم صوري وإنما يريد أن يصبح معصرة حقيقية . أنه يريد أن يلتحم بالواقع الحقيقي المتمثل في الظاهرة . ليس في هذا المنطق مبادئ ولا مقومات . أنه المنطق الميتافيزيقي الذي يلبس الحياة ذاتها . فمنطق الحقيقة مخالف لمنطق العمليات الصورية . وماهية القصد حين تناملها بعيدا عن الوظائف وعن التعديلات التي تنتابها عند اندماجها بفعل خاص ليست متمثلة بموضوعات المعرفة . ان ماهية القصد خاوية . وكيفا تنتقل من الخوا إلى الملاء لا بد من توثيق علاقتهما بالعالم الموضوعي .

وكما تنتقل هذه الافعال القصدية البسيطة من حالتها الصورية إلى حالتها المعرفية ينبغي أن نلحق الافعال القصدية صلاتها بعالم الموضوعية . فالأفعال القصدية عبارة عن أفعال تتجه نحو الموضوعية ولكنها ليست على اتصال مباشر بالموضوعية / ولا بد لها من واسطة حتى تتمثل وتكتمل وتتشرب فلا في حالة احتكاك مباشر بالموضوعية . وهذا لا يتيسر إلا إذا اتصلت هذه الافعال القصدية بالأشياء التي تدل عليها . وحينئذ - حينئذ فقط - تصبح هذه الافعال معرفية .

ففي دائرة المعرفة ينبغي أن يمتلئ القصد . وهذا الامتلاء يأمب دورا هاما في فلسفة الظاهريات وهو الذي يجعلها علما حقيقيا . فالقصد لا يمتلئ بدلالات وإنما بحضور الأشياء أمام الشعور حضورا مبنيا على الإدراك الحسي . والشئ يمكن أن يصل إلى القصد حين يكون موضوعا لإدراك حسي ولا يكفي أن تقوم الدلالة مقامه .

وعندما نقول أن كل شعور هو شعور بشئ ما لا نحسب أننا نأتي بجديد في حقل الفلسفة . فهذا القول معروف عندما قال «كانت» أن الإدراك الداخلي مستحيل بدون إدراك خارجي وأن العالم مسبوق بالوحدة الذاتية بوصفه ارتباطا بين مجموعة من الظواهر داخل الشعور . أي أن الوحدة الذاتية



الوحيد من الاحالة المتبادلة الذي تحدث عنه «كانت» في نقد العقل الخالص . ولكن هناك احالة متبادلة اخرى فعالة تخلق وحدة العالم ووحدة حياتنا الطبيعية السابقة للحول في الاحكام . وهذه الاحالة الفعالة تظهر في رغبانا وتقديرانا ومنظرنا بشكل اكثر وضوحا من ظهورها في معرفتنا الموضوعية . وهي تضع كذلك اماننا النص الذي تسمى معارفنا لكي تصبح على هيئة ترجمة صحيحة له اذا امكنا التعبير على هذا النحو . ان علاقتنا بالعالم الخارجى التى لا تنقطع لا يمكن ابرازها في وضوح اكثر من طريق التحليل . ولا تملك الفلسفة سوى وضغ هذه العلاقة من جديد تحت ابصارنا وتقديرها الى استكمالنا .



وبهذا المفهوم المتسع للاحالة المتبادلة يتميز الفهم الظاهرى من النزعة العقلية التقليدية الوقوفة على الحقائق والثوابت . ولا شك ان الظاهرية قد خضعت لمؤثرات ناسلية *genétique* كما سبق ان خضعت لمفاهيم نفسية . وقد استبدت بها مفاهيم الناسلية زمنا طويلا حتى سميت بها . ولكن ذلك لم يمنع استمساكها بطريق حيالى التاريخ وحيال مجموع الاحداث «التقصيرية والتكوينية» فى شيء من الاشياء . والنظرة الناسلية تستمد مقوماتها من طريقها فى الفهم . فالفهم ازاء شيء مدرك او حادثة تاريخية او مذهب معناها الاستمساك بالفرض الكلى . وليس المهم هنا هو ماهية هذه الاشياء بالنسبة الى التمثيل . ليس المهم فقط هو صفات الشيء المدرك واحداث التاريخ وتفصيل الافكار المذهبية . بل المهم ايضا هو طريقة الوجود الوحيدة التى تتجسم فى صفات الحجر او الكوكب او قطعة الشمع وكذلك فى كل احداث احدى الثورات وفى جميع افكار احد الفلاسفة . فالمنهج الناسلى يبعد الى جمع كل شيء عن اى شيء . والمنهج الظاهرى يستقى مقوماته من أسلوب الاشياء التى تنبى فى نسق معين .

وترابط الاشياء فى ماضيها وحاضرها داخل مضمون موحد مستقى من جوهرها . لذلك كان المهم فى كل مدينة هو التوصل الى الفسكرة بالمعنى الهيجلى . ولا تفرض هذه الفكرة نفسها على شكل

قانون من النوع الفيزيائى الرياضى الذى نحصل عليه بالفكر الموضوعى . وانما هى عبارة من الصيغة الخاصة بسلك معين حيال الآخر وحيال الطبيعة والزمان والموت الذى يمكن ان يتناوله المؤرخ من جديد . وهنا تكمن ابعاد التاريخ . فبالنسبة لهذه الابعاد تصبح كل الاقوال الانسانية والحركات المادية وصروف القدر غير المقصودة ذات دلالة . ومعنى هذا ان الظاهرية قد تلتصم بالدلالات فى كل المظان . انها تسمى لاكتشاف السياق والاسلوب فى كافة النواحي . وهنا ايضا تحارب الظاهرية بمنطق حقيقتها او بالمنطق الذى تلتمح فيه بالحقائق والاشياء والظواهر . . اقول فى هذا ايضا تسمى الظاهرية لنقض مذهب النزيين او ما نسميه عادة *Atomisme* . انها تحارب النزائية الحقيقية المفردة او العبارة المستقلة او الشيء المائل فى الظاهرة او الحدث الزمانى .

ينبغى ان نحاول فهم الاحداث بكل الوسائل الدنيوية والعقائدية والنفسية والسياسية مرة واحدة بكل شيء له معنى ويمكننا ان نعيش وراء كل العلاقات على نفس أسلوب الوجود . فكل النظرات صحيحة ~~ما لم يتم بمولها على نحو ما يفعل منطق برتراندرسل~~ وتختلف . ويمكن عن طريق هذه النظرات ان نذهب الى آفاق الوجود والى اعماق التاريخ . بل يمكننا بذلك ان نلحق بنواة الدلالة الوجودية الوحيدة التى تفصح عن نفسها فى كل نظرة . صحيح ما يقوله كارل ماركس من ان التاريخ لا يعيش على راسه . وهو يعنى انه لا يعيش فى سياق الفكر العالى . ولكن صحيح ايضا ان التاريخ لا يفكر برجليه كما يقول الفيلسوف الفرنسى موديس ميرلو بونى . اى ان التاريخ لا يتفاد طواعية فى غير دلالة واتجاه روى . ولكن ليس لنا ان نشغل انفسنا برأسه او بأرجله وانما بجسمه . ابنى بواقع وجود أحداثه ومعالمه .

ان التفسيرات الاقتصادية والنفسية لاجد المذاهب صحيحة سواء بسواء ما دام المفكر لا يفكر أبدا الا ابتداء من حقيقته الذاتية . ولا يكون الفكر نفسه بتاريخ المذهب وتفسيراته الخارجية وفى إعادة وضع اسباب المذهب ومعناه فى كيان وجودى وفى نسق عام . فهناك لجنة للمعاني كما يقول هوسرل . هناك ناسليات جينية للمعاني وهى وحدها التى تعلمنا فى نهاية التحليل ما يهدف اليه المذهب .

مستوى النزعات العقلية لخلوها من الضمان الوجودي ومصادر الثقة النابتة المطمئنة . ولا يكمل لها الحق في النزعة العقلية المتكاملة الا بالقسرة الفطرية التي تقوم عليها كاية من اجل الشمول والاستيعاب . ان العالم الظاهري ليس تفسيراً لوجود سابق ، ولكنه انشاء للوجود . والفلسفة ليست انعكاساً لحقيقة سابقة ولكنها كالم تحقيق للحقيقة .



ويمكن التساؤل الآن : كيف يصبح تحقيقها ممكناً ؟ وهل تقوم بتزويد الأشياء بمقتل سالف الوجود ؟ ولكن الكلمة الوحيدة التي توجد سلفاً هي العالم نفسه . والفلسفة التي تدفعه الى الوجود الظاهر لا تبدأ بان تكون ممكنة . انها موجودة فعلاً وهي حقيقة كالعالم الذي تكون جزءاً فيه . وما من افتراض تفسيري هو اكثر وضوحاً من الفعل نفسه الذي نتناول به هذا العالم غير المتكامل كيما نحاول ان نجعله موضوعاً كلياً لتفكيرنا .

ليست النزعة العقلية مشكلة . وليس وراءها مجهول ينبغي علينا تحديده عن طريق القياس او التبانة استحقاقاً للبداية من هذه النزعة . اننا نشاهد في كل لحظة هذا الترابط الهائل بين التجارب ، وما من احد يعرف الحالين لا يملو ان يكون فعلاً حاسماً الترابط . اننا نحن انفسنا مقدمة وصل هذه الروابط .

الفلسفة الحقيقية هي العودة الى تعلم رؤية العالم . ولو قمنا بحكاية قصة ما بهذا المعنى لأمكنها ان تعبر عن العالم في عمق أكثر من أي مؤلف في الفلسفة . اننا نأخذ مصيرنا بيدنا ونصبح مسؤولين عن تاريخنا بالتفكير وبقراء تملأ حياتنا به ايضاً . ولكن الامر في الحالين لا يملو ان يكون فعلاً حاسماً يتحقق ببساطة ذاته . وفلسفة الظاهريات تقوم على نفسها بوصفها كشفاً عن العالم . او بمسيرة اخرى تقيم هذه الفلسفة بنفسها . ان كل معارفنا تستند الى ارض من المصادرات وكذلك الى اتصالنا بالعالم كاول بناء للنزعة العقلية . والفلسفة بوصفها تفكيراً اصيلاً تحرم نفسها ميدانياً من هذا المنبع لتمود اليه في نهاية الامر وقد ارتشقت سهامها في صميم الوجود المائل وفي قلب الحياة النابض .

وينبغي ان يمتد النقد الى كل المواقع والخطوط مثل الفهم تماماً . ومن الواضح أننا لا يمكننا ان نكتفي بإعادة وصل المذهب ويطهه بحادثة ما في حياة المؤلف من اجل انتقاده . فمعنى المذهب يتخطى هذا النطاق ولا توجد حادثة عرضية خالصة في الوجود أو في الحياة المشتركة ما دامت هذه وتلك تتمثل المسادفات لتجعل منها شيئاً معقولاً . والتاريخ لا يقبل الانقسام في الحاضر وهو كذلك أيضاً في تنابه . وتبدو كل الفترات التاريخية كمظاهر وجود واحد او حوادث عرضية من مأساة واحدة لا تعرف لها نهاية . ولا نعمل شيئاً أو نقول شيئاً الا وبأخذ هذا الشيء اسمه في التاريخ لاننا متقيدون ومحتكوم علينا بالعلمي .



واهم ما حصلت عليه فلسفة الظاهريات هو بلا شك ايجاد الصلة بين اقصى آحاد الذاتية واقصى آحاد الموضوعية في فكرة الظاهرية عن العالم أو في نزعتها العقلية . ونزعتها العقلية تقاس بالنسبة الى التجارب التي تظهر هي نفسها فيها . ومعنى وجود النزعة العقلية ان النظرات توزع نفسها في نطاقات متباينة تم تثبيت الادراكات ويبرز الأعلى والآخر هذا المعنى يبقى كمعنى فلا يتحول الى روح مطلقة ولا يستحيل الى عالم واقعي . انه معنى فحسب ولا حاجة به الى تفخيم روعه مطلق ولا الى اطار الواقعية الجرداء .

ان الوجود الظاهري ليس الوجود الخالص وإنما هو المعنى الذي نستشفه في نقاط التقاطع الخاصة بتجاوبنا وعند نقاط تقاطع تجاربنا وتجارب الآخرين بواسطة اندماج بعضها في البعض الآخر . ان هذا العالم الظاهري اذن لا يمكن فصله عن الذاتية ولا من ملاقات الذات بعضها ببعض . لا يمكن فصل العالم الظاهري عن الذاتية او من تداخل الذات لان هذين العنصرين يكونان وحدة هذا العالم عندما استعيد تجاربي الماضية في نطاق تجاربي الحاضرة وتجارب الآخرين أيضاً في دائرة تجاربي . والهمة الاولى تحقق الظاهرية شيئاً خطيراً وتصبح تأملات الفيلسوف واعية شاعرة . فالفيلسوف لا يكتفي في وضعه الجديد بان يقيم دعائم النظر في الوجود والعالم والاخر وفي ذاته ايضاً وادراك العلاقات بين كل هذه العوامل . فهذه كلها تفاعلات لا تصل الى

# عباس عجلان

## الكاتب المسرحي

بمقتله

صلاح الدين كامل

(٢)



- ٥ -

### عباس والحب

عاش عباس (١) حياة كلها حببة يحنو ويغنى في الحب ، يقرأ عن الحب ويكتب في الحب ، كلمة الحب التي تتردد في رواياته تتردد أكثر في حياته ! كان دائما أيذا مشتعل العاطفة ، لاتكاد الستار تنزل معلنة ختام قصة حب حتى ترتفع عن قصة حب جديد ! إلا أن حبه في الغالب كان حبا عاطفيا أفلاطونيا ، وكان في الغالب أيضا حبا من طرف واحد ، وهو بطبيعة الحال أيسر الحب وخاصة على الأدباء واسمى الخيال !!

أحب « فكتوريا موسى » زوجة « عبد الله عكاشة » حبا اشتهر في الوسط المسرحي كما اشتهر حب « قيس وليل » ! كان يطلق عليها « الالهة ايزيس » ويسمى نفسه « عبد ايزيس » ، وكان دائم الحديث عن هذا الحب مع خاصة أصدقائه كما تحدث عنه للناس عامة في بعض ما نشر من مقالات بامضاء « رداميس » في مجلة « الكشكول » وقد صور هذا الحب فأبدع في مسرحية « كوتر » التي اقتبسها عن مسرحية « السارق » لهنري بونستين ، إلا انه

(١) نشرت في المجلة « في العدد السابق الجزء الأول من هذا المقال ونشر في هذا العدد الجزء الثاني والاخير منه .

أخرج منها شيئا آخر كما تقدمت الإشارة الى ذلك : أخرج من المسرحية التحليلية الهادئة « درام » عاطفية عنيفة .. حتى أن الانسان ليضمر - وهو يقرأ ما حوته من حوار نابض بالآلام واللوعة والياس كما لو أن الكاتب وهو يكتب كان يملأ قلبه من دمه ودمه !!

وقد عبر عن ذلك صديقه عمر عارف - في رسالته التي تقدم ذكرها في الفصل الأسبق - بقوله : « كنت قل كوتر كانا » وستكون بعدها ولا مزيد . أما في كوتر فالت أكثر من كاتب . أنت ألم يتلوى ، ولم يتهدر ، وروح يتقلب . لك معنى فيها ، ولا يشعر الناس . ونسأدا يشعرون !! فه يزيد السائل الكاس من دموعه ، ولا يعرف الشارب أن في كأسه الخمرى قطرات من دموع ! إن كوتر آفة من آفات الزناد المحرق ، قرن بها قيامة المسرح ، فنهز أصباب السامعين ، وهم لا يملكون منها أكثر من مبرولة تشبه ، وأصابع تشبه ، ويد تضرب ، ونفسيات تطرب . لم ينفذوا آخر الليل من جوليسا ، وكلهم بمسا أودعتهم من ألم مشغول بالآلام والاعلامه !! وهناك العازف في آخر الليل ذاو ، لا يطم يتجواه ، في جواه : « لا الله ! » ولقد وقع تحت بصري وأنا أعد هذا البحث أو المقال - في العدد الخاص من مجلة « روزاليوسف » الصادر في ٢٨ أكتوبر سنة ١٩٦٣ بمناسبة مرور تسعة وثلاثين عاما على ظهور المجلة - كلمة ساخرة منقولة من الأعداد الأولى للمجلة ، وأظنها بقللم

حتى وقع في حب ثان ثم ثالث ثم رابع وعلم جراً !  
وكننت أمزج معه في ذلك فأقول :

— يظهر يا صديقي أن لا مناعة عندك إطلاقاً ضد  
الحب ، فانت لا تكاد تشفى من حب حتى تصاب  
بحب جديد !

كان هذا شأنه سواء وهو أعزب أو بعد أن  
تزوج . وكان رايه في ذلك أن الحب للفنان ضرورية  
وأن الزواج شيء وأحب شيء آخر !

واقطف هنا بضعة أسطر من رسالة له ال  
مؤرخه في أكتوبر سنة ١٩٣٢ يصف فيها موقفها  
من موافقه بين زوجها وحبيبته — حبيبة الساعة !  
قال ، بعد وصف ما قاساه هو وزوجه من متاعب  
والآلام اذ مات مولود له ولم يمض على ولادته سوى  
ست عشرة ساعة ، وبعد أن حمده الله — الذي  
لا يحمده على مكروهه سواء — على أن مات المولود  
وبقيت له زوجه العزيزة :

والآن فلنتذكر اليوم ولنتكلم في العواطف  
التي اجتار الآن دور حب . ولا يتمس أرجوك . يجب أن  
لنا قبل القدر بكل احترام واجلال ، وإذا صدق حدسي لهذا هو  
الحب الذي كات تحت منه روعي الحائرة منذ أن جاءت  
مدا العالم . وهذه الحبيبة هي ايدéal \*

أظهرت كوكبي ، ( انظروا أول من أحنى الحب الصحيح ،  
هذا إذا لم يكن فاطمة « زوجة » )  
ولقد كانت كوكبي حكيمة في المرافعة بينها وبين فاطمة . قالها  
اذ صحت يوما من الإسكندرية مملوك القوي والسي على . وكانت  
لاستأن إلى جانبى \*

فانت لي بعد ذلك : ما شمرت بالغيرة الا في تلك اللحظة ،  
كان فاطمة أن تلمسك الى صدرها وأن تبتلعك وأن تستبد  
بطرق علاجك على جنبها وعلى . أما أنا فلم يكن لي الا أن  
أقبل باهتة اللون وقد جف ريقى ، وألا أن أطيع لأحضر لها  
الكورنيشا من الشونيز لتدلك به يديها . ولقد استطعت أن  
أبكي لحظة واحدة وأنا أحضر الكورنيشا ، أما هي فكان من  
حقها أن تبكي طول الوقت \*

لم أيتيمت بعد أن سردت هذه التفاصيل وثالث — وهما  
موضع الحكمة من كلامها — قالت : على أي أرى نفسي في مركز  
أرفع من مركز فاطمة . فلقد كانت فاطمة تبكي الذي يمنح  
عليها ويمنحها ، تبكي الفضل والفرقة ، تبكي مستقبلها يمدك .  
أما أنا فكنت أنبئك انت ، أبكي حبي !!

— ٦ —

### عباس وطني متطرف

كان عباس وطنياً متطرفاً أو وقدنا متطرفاً ، إذ  
أن الكلمات في فجر وضحي ثورة سنة ١٩١٩  
كانتا مترادفتين . في هذه السنة كان عباس كاتبا  
صغيراً بوزارة الداخلية ، وعلى أثر تصادم حدث بينه  
وبين بدر الدين ( مراقب الأمن العام وعدو الحركة  
الوطنية رقم ١ ) في أثناء اضراب الموظفين ، نفى أو



صورة مهداة من فكتوريا موسى  
الى عباس علام

الاستاذ التسامعي ! وقد أثرت نقل هذه الكلمة هنا  
لتصالها بالموضوع :

### القياس موديل سنة ١٩٢٥

« رواية الساردي »

تأليف د. برنشتين .. ولكن الاستاذ عباس علام : بقلم !  
قام والها من جديد ، وصلها الى يوفيه حديقة الإزبكية !  
ولقد روى الرواة أن الاستاذ المؤلف كان يبكي وهو يقرأ  
القصة لأفراد الفرقة .. لم يقل الرواة لماذا يبكي ؟ هل تأثر  
من رقة المؤلف أم من دقة المؤلف ؟  
ونحن وإن كنا نعلم ، نقول أن نؤلف الله اعلم .. ب

وأظن أن قراء هذا المقال يعلمون الآن ، لماذا  
كان عباس علام يبكي !!

ويظهر أن عباس لكثرة ما أحب فكتوريا موسى  
ولطول ما أحبه لم قد أحب الحب ذاته ، أو بتعبير  
آخر قد أدمن الحب ، فلم يعد يطبق الحياة بدونه !  
ولذا فما كادت فكتوريا تختفي من مسرح حياته

أبعد إلى أسوان - وظل بعيدا عن القاهرة إلى أن أعيد إليها سنة ١٩٢٤ على أثر تولي وزارة سعد زغلول أو « وزارة الشعب » كما أطلق عليها وقتئذ . ( ويظهر أثر إقامة عباس ياسون في بعض مشاهد رواياته ، إذ تدور حوادثها في « كاتاركت » الفينيق السياحي المعروف هناك ) وقد ظل بقية حياته في وزارة الداخلية بالقاهرة ، موظفا لهما ، محبوبا من الكثيرين ومحسودا من الآخرين !

وكانت هناك ظاهرة مميزة لوطنية عباس وهي كراهيته الشديدة للملكية والأسرة الملكية عموما ولحصد على رأس هذه الأسرة بوجه خاص . واعتقد أن بعض السبب في ذلك يرجع إلى أنه قرأ في صباه « يوميات الجبرتي » فتأثر بها ! وأنا لا أقول ذلك اعتباطا وإنما أقوله على سبيل اليقين ، إذ كان عباس يملك نسخة قديمة من هذه « اليوميات » - ولعله أخذها عن طريق الميراث - وكان شديد الاعتزاز بها !

كان ولديا متحمسا كما تقدم . وعندنا كلفت الوفد ( إذ انشق الوفد بعضه على بعض أكثر من مرة ) كان هو دائما مع الفريق « المادي للبري » ! وكان ذلك على حد قوله « لاحيا في معضلة » وإنما كراهة في علي !

وكانت لديه فكرة ظلما وأودت خياله - أو لآها في خياله ، أن يصح هذا التعبير - ولو أنه لم يتج له اظهارها إلى عالم الوجود ، وهي كتابة مسرحية باسم « محمد علي الصغير » ! وكان يأمل أن تقوم فكتوريا موسى بتمثيلها كما قامت سارة برنار بتمثيل « النسر الصغير » لادمون روستان ! ثم تحول بخياله بعد ذلك إلى فاطمة رشدي حين بدأ يكتب لها ، خاصة بعد أن مثلت « النسر الصغير » بنجاح كما نجحت في تمثيل دور الصبي في رواية « توتو » ! وكانت فكرته في ذلك أن تكون المسرحية ظاهرها الإشادة بمحمد علي وبأطنها التصغير من شأنه والسخرية من تسمية « الدخاخي الصغير » زورا وبهتانا « محمد علي الكبير » !

وفيما يلي مقتطف من إحدى رسائله إلى بتاريخ ديسمبر سنة ١٩٤٩ يبين منها رأيه في « محمد علي » ! جاء في هذه الرسالة ما يأتي :

« وقد رجاني ( يتقدم طاهر الطنسي رئيس تحرير الهلال ) أن أكتب نقطة من موت محمد علي في قالب خيالي ، وكانت الدعوة موجة منهم ، كتبت القطة وأرسلتها قبل الموعد

ببومين - ولكنهم اعادوها إلي ، بأسفون إذ ربما طبع القلنر لغير ما أقصد ! مع أن القطة كانت جيدة ، ومع أني سررت فيها بأساوي ، محمد علي وترفتت به فصيلته هو الذي يسردها على نفسه في سكرات الموت ويوالج من كل سودة فيها ، وكان الدفاع حاراً لا أحسب أن غيري كان يكتب أحسن منه .

ولا أخفى عليك أني ارتعت لعدم نشرها إذ هي شخصيا لا توافق ضميري ، فلا أحب أن يصيب على بعد الموت أني ناقث أو تاملت .»

وقد انمكنت وطنية عباس على كثير من مسرحياته . نرى ذلك ظاهرا في مسرحية « عهد الرحمن الناصر » وقد تقدمت الإشارة إليها ، وفي مسرحية « زهرة الشاي » وهي قصة عن وطنية اليابان كان « محمد مسعود » قد ترجمها وجاء عباس فمسرحتها في درام غنائية افتتح بها « تياترو فكتوريا موسى » بأعلى « كازينو اليوسفور » في أواخر سنة ١٩٢٦ . وكذلك في قصصه وأقاصيصه مثل قصة « دماء في السودان » وأقصصة « مجرم » وهي أقصصة حوارية صور فيها عباس النقاش الذي دار في محاكمة السيد « محمد كريم » محافظ الإسكندرية أمام المحكمة العسكرية الفرنسية التي حكمت عليه بالإعدام .

وينجانية ذكر / « كازينو اليوسفور » الذي تقدم في خلال أكتوبر الماضي أي أكتوبر سنة ١٩٦٣ ، اعتقد أني لا أخرج عن الموضوع كثيرا إذا ما سمحت لنفسى بكلمة مقتضية تغليبا لذكرى هذا الكازينو العريق الذي كان يوما ما من معالم القاهرة والذي لعب دورا بل ادوارا في حياتنا الفنية .

إذا صح أن هناك لون من العاطفة قد يجمع بينن الإنسان والجماد ، الإنسان العاطفي على الأقل ، فلاشك أني أحمل لهذا الكازينو في نفس الكثير من الإعزاز والشعب إلى هذا الكازينو - أو في تياترو فكتوريا الذي كان يقع بأعلى هذا الكازينو - اتصلت عن قرب بعالم المسرح . شاعدت لأول مرة « التمثيل » من وراء الكواليس ، وهو أمر - بالنسبة لمشاق المسرح - لو تعلمون عظيم !

في أواخر سنة ١٩٣٦ - وكنت وقتئذ طالبا بكلية الحقوق وأحد هواة الأدب والأدب المسرحي بصفة خاصة - طلب إلي عباس علام أن أترجم للسيدة فكتوريا موسى مسرحية من مسرحيات أحد أعلام الكتاب ، كانت المثلة الموهوبة السيدة

مكتوريا موسى - ويطلقون عليها في ذلك الوقت « عروس المسارح » - قد انفصلت عن تياترو حديقة الأزيائية وكونت لها فرقة باسمها يشترك فيها جماعة من أشهر الممثلين المحترفين مثل محمد بهجت ، ومنسى فهمي ، وحسن فايق وبعض البارزين من الهواة مثل عبد الوارث عسر ، وحنا وهبه ، ومصطفى اغلكي ، ويغذيها بأقلامهم فريق من كبار الكتاب في مقدمتهم محمد مسعود ، وعمر عارف وغيرهما ، كان كان عباس يتولى أمور هذه الفرقة من الوجهة الفنية والإدارية ويخصها بكل وقته وجهده . وقد شجعني ذلك على ترجمة إحدى كوميديات برناردشو - وهي كوميدى « السلاح والرجل » (١) - ترجمة لا تخلو من التصرف الذى تقتضيه الضرورة ، خاصة وأنه لم يكن قد سبق تقديم شيء منها للمسرح المصرى ! وقد مثلت هذه المسرحية في مارس سنة ١٩٢٧ تحت اسم « كريم شوكلات » ! وكان ذلك بطبيعة الحال سببا في اتصال بعالم المسرح عن قرب ، لتحقيق حلم من أحلام الصبي ، وسببا في أن أمضى أياما ، أو ليالى في ذلك العالم السحري .. عالم المسرح من وراء الكواليس !

وقبل كتابة هذا المقال - وبالصيف/ في خلال شهر أكتوبر سنة ١٩٦٣ - كنت غلبا قررت في « الترو » على ميدان رمسيس أو ميدان المحطة كما اعتدنا أن نسميه ، ورأيت المماول تضرب بقسوة ( أو ما خيل لي أنه قسوة ) في جدران كازينو البوسفور لتهدمه ، اجتاحت نفس موجة من الضيق والحزن .. وفي آخر مرة ، حينما مررت فوجدت « الكازينو » قد ملى من الوجود وسوى بالأرض تمهيدا لإضافة هذه القطعة من الأرض إلى الميدان ، ازداد بي الضيق والحزن حتى كادت الدموع تطفئ من عيني .. أحسست في تلك اللحظة كما لو كنت قد وارتب التراب جثة صديق حميم عزيز !

- ٧ -

## عباس ولغة المسرح

سبق أن أوضحت باختصار في الفصل الثانی والثالث من هذا البحث - عند الكلام عن أولى

(١) قامت « دار النهضة العربية » بطبع ونشر هذه الترجمة القديمة في أواخر سنة ١٩٦٢ بنسب الأسلوب الذى كتبت به سنة ١٩٢٦

مسرحيات عباس علام ثم عن أهم مسرحياته - أن عباس قد بدأ الكتابة باللغة العربية الفصحى ثم عدل عن ذلك وكتب أغلب وأهم مسرحياته باللغة الدارجة أو كما كان يسميها لغة الكلام . وأعود هنا إلى الكتابة تفصيلا عن هذا الموضوع .

وأنا أرجع في ذلك إلى الكلمة التى كتبها عباس ورفعها إلى لجنة التحكيم التى سبقت الإشارة إليها والتى شكلت سنة ١٩٢٨ لمنح جوائز التأليف المسرحي لأحسن الكتاب المسرحيين . وقد دون عباس هذه الكلمة في مقدمة النسخة المكتوبة على الآلة الكاتبة - وهى النسخة التى كان قد أعدها للطبع - من مسرحية « باسم القانون » تحت عنوان « كلمة إلى هيئة التحكيم الموقرة » .. وتلك هى كلمة عباس في هذا الشأن أنقلها كما هى :

« هذه الرواية مكتوبة بلغة الكلام ، أى باللسان العامي وليس أعلم - ودارة المعارف اشتطت على التباين أن تكون روايتهم مكتوبة باللغة العربية الصحيحة .

وفيه تست للمباراة - غير هل الرواية - ثلاث روايات أخرى من وصى : « زهرة النساء » و « مسكينة نوح » و « عبد الرحمن الناصر » ، كلها مكتوبة باللغة العربية الصحيحة ، فكان في وصى أن أكتفى بتلك الروايات الثلاث .

وليس أتفهم من تقديم « باسم القانون » أن استأنف إلى هيئة التحكيم الترتيب لقرار وزارة المعارف ، وأن آية الألفاظ المرفوعة تلتها بحرفه من القدر بالمسرح المصرى الممل .

وأوجز لك القول من النتيجة المحترمة بتشرفي بالإطلاع على كتيبي هذه على الألف ، إذا كانت ستلتزم تنفيذ لقرار وزارة المعارف ، ولذا كان من وراء هذا التفتيش حرصكم « باسم القانون » من النص .

وأود أن استلقت الانظار الكريمة إلى آلى قسيت في وضع هذه الرواية أربعة أعوام متواصلة في الدراسة والمراجعة والاشارة مع أساتذتي وأنه كان في وصى - طبعاً - أن أكتبها باللغة العربية الصحيحة ، لولا أن الفن الدراماتيكي ولف في وصى ، ولولا أن فلسى عيسى وجرى في كتابتها ولما عني باللغة الكلام .

فالواقع أن لغة التياترو العربى ( ولذا لا نسميه تياترو المصرى ) لم تقرر بعد . وكأنتى مثل واضح « باسم القانون » قضى في حده البارز أكثر من أربعة عشر عاماً ، لم يستطع حتى الآن أن يقرر بأية لغة يكتب .

تعود بي الفذاكرة إلى يوم قدمت بروايتي الأولى « ملك وشيطان » إلى التمثيل . فقد ذهبت إلى مدير المدرسة - وهو رجل فاضل أديب من خريجي الأزهر السنياء ، محافظ على اللغة العربية - تقدم إلى عرض فكرته في أن أكتب بعض أدوار : رواية إلى اللسان العامي . عرفت بجدوى عرض هذه الفكرة على وأجبت جواباً ما زال يذكرني به وهو يمشك . أحيته بأنني « أكثر قلقى يوم اضطر إلى الكتابة بالعامية » .

جواب وان كان يدعى على غرور اللسان المبتلى ، لولا أن ادخل أيضاً يد وزارة المعارف على أن كتيبي - قبل أن أدخل المسرح ، وتلى أن أصح يدى في ماره - اشتركوا رأياً . كنت

اعتقد وقتئذ بأن « التياترو » مثل « الصحافة » يجب أن تكون لخدمة العربية الصحيحة ، وأن الرواية التي تكتب بالعربية شأنها بالنسبة لما عداها من الروايات شأن جريدة « حارة ميني » بالنسبة لجريدة « الزاوية » .

ولقد طبعت في الكتابة باللغة العربية الصحيحة فأخرجت - من الروايات المصرية المصرية - « شقاء المسائلات » و « التبريد الأحمر » و « الروعة » فكان المرحوم محسند تيمور يعمل على حملات مؤلفة ، وكان - لعلمه على - يشجيني مع يده السبحة ، يكتب أوروبا في عصر بيت العلوم : إذ كان المرحوم منهم يكتب باللاتينية لتسميه الإنجليز أو الفرنسي أو الإيطالي . وكان محسند يسمى لثني « العربية الصحيحة » لغة « لامية » .

ما هو التياترو ؟

هو تمثيل الحقيقة . هو أن يكون شأن المؤلف في الرواية شأن النازل لس الأ . يجب أن يفت مع الجمهور مكتفا يديه مشاهداً منهم . فذ ظهر المؤلف بين شخصيات الرواية ، أو تكلم بلسانها هو ، كانت روايته مؤلفة . المؤلف المصري ولقيته وعلية المصور ( الفوتوغرافي ) عليه أن ينقل الصورة كما هي . فإن كان صاحب الصورة يديدا وأخرج الصورة ليعلم ، لم يكن مصورا . وما الرواية التمثيلية إلا « فوتوغراف » ينقل الصوت كما هو والهجية كما هي والتلفه كما هي .

هل نحن في أحاديثنا الخاصة .. هل منتسب اللغة العربية بوزارة المعارف ، في أحاديثهم الخاصة .. يتكلمون باللغة العربية الصحيحة ؟ لا ، إذن ، وأنا أكتب في روايتي بلسان معتنى للغة العربية ( لا فلاح ، ولا سائق حربة ) كتب أقبل عباراته باللغة العربية الصحيحة ، بينما هو في الواقع أقبل خليطا من اللغتين العربية والعامية ، وألف « لثني » و« كليميا » باللغة العربية الصحيحة ، هل يكون كاتباً روائيليا ؟ نعم هو مفردة « إتراليوم » أم أكون كاتباً عرويليا ؟

هذه هي صبيح محمد تيمور تقيده الله برحمته .

وليس هذا الصبح وحدهما هي التي جعلتني ليما يهد أكتب « الأ - سود » و « ؟ » بإحراسي « و ؟ » باسم القصاصين « و المرأة الكعابة » بلغة الكلام . فهناك الإس الواقعي هو الذي دلمني دلما - ودلع كل المؤلفين تقريباً : إبراهيم رمزي ، وعمر حارف ، ولطفي جيمه ، وإبراهيم المصري ، وأبراهيم - ال الكتابة بما نسبته ، فلما لثمة « ؟ » اللسان العامي ، وما هي في الواقع إلا اللسان المصري .

سأنت أن الجمهور ألقت من أيدينا بقعة ، فلم يده يقبل على رواياتنا ، ودل وجهه شطر تيارات أخرى أسسها أصحابها للثقل والنجور لا للفن . فرائنا الجوليس يسمى محال بيع التياترو في تياترو « كشكتيك بك » و « بربري مصر الوحيد » و « أبي ذؤود » مع ثقافت الجماهير وتزاحمهم وتضاربهم كي ينالوا مقامه في تلك التيارات ، بينما جلس المساكين فيه الرحمن رشدي ، وجورج أيضي ، وأولاد عكاشه، رحمت المرحوم الشيخ سلامة حجازي ، أمام تياتراتهم وهم يكافون يتصورون جرما .

فخلصنا الأمر فوجدنا أن أهم ما يجتذب الجماهير إلى تلك الفيلمازات وأهم ما يفتتار به علينا ، هو أنها تخاطب الشعب بلغة التي يتحدث بها ويرتاح إلى سماعها . والتياترو - كما لا يخفى - هو أداة تسلية ولو قبل كل شيء . - وله أصبح الشعب يمتري تياتراتنا المحفزة - التي لا تمثل إلا بقلعة عربية مسيحية - أصبح يمتيرها في حكم المساجد والكنائس ،

وطبعتها الخطابة وإلقاء المرامط ، والبأس يطبعهم يقرؤ من سماع الخطابات والرامط ، فكيف إذا كلفهم دفع « رسم الدول » ؟

واسمع أصحاب تيارات الخلافة من كساد بضاعتنا ورواج سوقهم ، فحزوا تياتراتهم إلى دور فسق ومجون نشر الشهوة في نفوس المتشاكسين بما تعرضه عليهم من نساء عسرايا ، وما لثني على مسامعهم من الفاظ يمدحا كابوها نكتا لطيفة . بينما هي قسم الإحلاق وتفسد الآداب ، وهي تقدم هذا في ظلال من « يحيى الوطن » .

وأيت ، بعد أن فكرت في هذا ؟ أتنا لا يمكننا أن نستفيد سيطرتنا على الجماهير إلا إذا كتبنا الكوميديات « الفكاهية » ووفضناها في القالب الصحيح ، لغة الكلام .

فكتبت « الأ - سود »

وبذلت جهدا كبيرا لدى حطرة طلعت حرب يك حتى أقمته بأن تمثلهما شركة ترقية التمثيل العربي في حفلات افتتاح تياترو الحديثة ، وأذكر أن حطرت لم يقبل ، في النهاية ، فظهر هذه الرواية إلا « أكراما لتأطري عنده » ، ولكني أذكر أيضا أنه شرف الرواية داخل شأنها بمواظبته على متابعها ، تمثيلها أكثر من خمسين مرة ، وأذكر - في هذه المناسبة - أني رأيته في حفلة الافتتاح بميد الرحمن الناصر منتعشا فسالته « فاجابني بأنه رأى سيدي يدخل التياترو مع زوجته ، وأنه بدلا من أن يشيخها إلى « باب الحرم » .. دخل بها من الباب الصومي ، وجلس معها في مقصورة واحدة ، وكان حطرة طمستك مترودا في حل يست إلى هذا السيد يروح أن يرح التياترو و زوجته مادام قد ظهر بهذا الظاهر السفسوري الجراح (١) .. ولكني استعنت أخيرا إقامته بأنه ما دعا السيد إلى هذا التصرف إلا ولثني « ؟ » الاقتصاد ، إذ كيف يصر في الإلماني في حد أن يستاجر لنفسه مقصورة ولزوجه مقصورة فخري . « أذكر هذا كله ، ولكني أذكر معه أنه بعد يقع فضلات في « الأ - سود » كان يطل على صالة التياترو متسجيا . إذ يجد مدد السيدات الجالات إلى المقام - في نفس الصالة لا في القاسم - يكاد يقرب من عدد الرجال ، والكل جالس في أدب واستشمام يصقون للتشكيل ولا يمتنون بصر .

أذكر هذه الملامات - الخاصة نوعا - لبيئة اللقطة المتحرمة ، لم أطرح عليها المسألة الآلية لتصرف ليها بما تراه : - هل يجب أن يضطك « الفن » في سبيل « الأدب العربي » أم أن يكون الأدب غامدا للفن ؟

إن المبدأ الذي تزيده وزارة المعارف بقرره مبدأ جليل في حد ذاته ، ونحن لماؤنا عليه بما نكتبه من دوايات أو روايات تاريخية باللغة العربية الصحيحة .. بل وكوميديات أيضا ، كسيفتة نوح ، التي لثمتها في البشارة مع نفس هذه الرواية .

ولكن لنفكر ، أن البلايات سيكون لها أكبر الأثر في تشكيل الفن وتربيته ، فالجوازات المالية ، والفن الذي يشع فيه الكاتب من وراء جناحه في البشارة ، كل هذا سيجهله يضحي بكل انتقاداته في سبيل أعراف التناج .

فأدعيت وزارة المعارف على شرط اللغة العربية الصحيحة وجارها اللجنة المجلدة في هذا التسميم ، كانت النتيجة أن

(١) بينما كنت أمد هذا « البيت » ليلا كنت أحضر لهارا مؤثر شتون المرأة العاملة ، الذي صدق في المدة من ٢٢ إلى ٢٧ نوفمبر سنة ١٩٢٣ بناء على دعوة الدكتور سكيت أيزويد ووزارة الشؤون الاجتماعية . ولهذا لم أنسالك نفسي من الضحك عندما وصلت إلى هذه النقطة من كلمة عباس ملام ، متساللا ماذا كان يقول طلعت حرب لو حضر اجتماعات هذا المؤتمر ؟

يبتدئ الكتاب جميعا الى الكتابة بهذه اللغة - واضع أساء ، بهذا ، لا يضم اللغة ولا تعني المرح - او يقطع الكوميدي الصحيح الرأى - لان الكوميدي على الاخص لا يمكن مطلقا تصويره باللغة العربية الصحيحة - وبذلك منح الامانة مرة اخرى للكثيرين كـ ودماد مارسيل وغيرهما يدسون منه الى «جامع ويسافروا انامهم» وتكون لا ارضا لفضلا ولا ظهرا «

واللجنة ترادد المعارف الخلية ولهيئة اللجنة المترعة .

واي . . . . . كان خضوع عارضها راين ، وهو ان لا تقيس «لجنة الكتاب» ما ؟

عاشروا معاملة المطبوع . انكم تقولون له « طريسا » وسركونه الى نفسه واي لمع أو الحرب المستطلى عليه ساعة يصيركم . تدمد برحو ان متروكوا كتب كن روايه بالغله التي تشرع ساعة الكتابة ، انها لعم الرواية وانها تنسجم مع الرواية ومع استخفاف الرواية ومع موضوع الرواية ومع روح الرواية . ثم حاسبوا بعد ذلك على الرواية في مجوعها فنيا ، و . . . . . و . . . . . من تساوت روايات في المسرح . . . . . و . . . . . من حدة ملاذ لمعى . من ان تقرر الاثر في سنة .

لم ولعمام من لا يعلم ان لغة الكلام اكثر صعوبة - في الكتابة - من لغة الكتابة . وان لغة الكلام ادبا كالادب العربي وارسالهم يبدل بها كل كاتب كما يتبدل حسين هيتل من داور مركات . هذا راين والراى الاعى لكم ، اهل الراى .

واظن : بعد هذه الكلمة المستفيضه التى كتبها اديب امضى طول حياته في خدمة المرح لاوضح بده في ناره على حد قوله ، ان لا حجة لا التحقير او المزيد عليها

- ٨ -

### عباس موظف ممتاز

قلت في صدر هذا البحث أو للمال أن عباس اشتغل في مستهل حياته بمصلحة البريد في بلدة بوزسعيد ، وبعد أن حصل على شهادة البكالوريا، انتقل الى وزارة الداخلية بالقاهرة حيث عمل بها متدرجا في وظائفها بقية حياته ، من وظيفة كاتب الى وظيفة « مدير ادارة مجالس المديرية » ! كما قلت انه كان في جميع ادوار حياته موظفا ممتازا يعجب به الكثيرون من الرؤساء ويحسده الكثيرون من الزملاء . وازيد على ذلك أن عباس كان فنانا في وظيفته او فنانا في عمله كموظف ، اذا عهد اليه بعمل وأمن بفائدته تقاني في تاديتة وواصل الليل بالنهار لانجازة في أسرع وقت وعلى اكمل وجه . ولهذا فقد كان في كثير من الأحيان يكلف نفسه فوق طاقتها ، غير مراع أن لبدنه عليه حقا . وهو من جهة أخرى لم يكن - في سبيل تحقيق

ما يعتقد أنه حق - يابه بالروتين الحكومي بل لعد كان يطعمه كفتان واسع الافق رحب الخيال محب للإصلاح دائما أبدا يحارب « الروتين » ما وجد الى ذلك سبيلا ، ويتندر بذلك في احاديثه !

الا ان ما يذل من جهد متواصل في خلال عمله كمدير لادارة مجالس المديرية ، وهو المنصب الذى شغله ببجدارة منذ سنة ١٩٣٦ ، قد اضنى صحته فاصيب باشلل في اواخر ايامه . وجاء « الروتين » الذى طالما حاربه ، فتحالف عليه مع خصومه وهزمه بل قتله !! كما سيأتى تفصيل ذلك فيما يلى :

كان عباس - ككاتب - واضح العبارة حسن الأسلوب . ولقد عرف عنه ذلك ، فكان الرؤساء يلجئون اليه في صياغة ما يقدمون من مشروعات أو مذكرات . وفي مستهل الحياة النيابية بعد ثورة سنة ١٩١٩ - حينما تولى الزعيم سعد زغلول الحكم سنة ١٩٢٤ - شكلت لجنة مختلطة من بعض النواب البارزين وكبار الموظفين لاعداد القوانين الخاصة بمجالس النيابية الصغيرة ( مجالس المديرية والمجالس البلدية والقروية ) تدعىها «لجنة النيابية» وانتخب عباس سكرتيرا لهذه اللجنة . وكانت هذه فرصة للظهور ، إذ استغل في عمله باللجنة مؤهبة كمؤلف مسرحى ، فكان يأخذ من مناقشات اعضاء وابحانهم - بعد ترتيبها وتنميقها - مادة لقلبه يصوغها في لغة سليمة وحسوار قوى جعل محاضرات تلك اللجنة أشبه برواية مسرحية ذات بحث Pato & theso وكان أعضاء اللجنة من النواب والموظفين - عقب كل جلسة - يتهافون على قراءة محضر الجلسة حتى يرى كل منهم مجاء على لسانه ويخبر به !! وكانت سكرتارية هذه اللجنة بده ظهوره كموظف لامع يعجب به الكثيرون ويعتمدون عليه ويحسده الكثيرون وينعمون عليه .

ولقد بقى عباس بعد ذلك مدة طويلة يعمل في وزارة الداخلية « موظفا بلا وظيفة » أو بتعبير أدق يعمل « سكرتير لجان » ، إذ انتخب سكرتيرا لكثير من اللجان أهمها لجنة « تحقيق الكورنيش »

هذه التحج هي التى شكلها ميسد الفتاح يحيى الذى تولى رئاسة الوزارة بعد سقوط اسماعيل مدنى سنة ١٩٢٢ لتتبعق في المخالقات التى ارتكبت في تنفيذ مشروع كورنيش مدينة الاسكندرية . وقد شكلت هذه اللجنة برئاسة محمود حسن وكيل الداخلية وسكرتارية عباس ملام .



وقد قال عنه رئيس هذه اللجنة محمود « بك »  
 حسن في خطاب رسمي للوزارة « انه لم يكن  
 سكرتير هذه اللجنة فقط ، وانما كان روحها »  
 والواقع انه هو الذي وضع « تقرير الكورنيش »  
 وهو التقرير الذي كتب عن المخالفات التي ارتكبت  
 في تنفيذ مشروع الكورنيش ومسئوليات اسماعيل  
 صديقي عنها ، وكان له دور كبير في حينه !  
 وقد قال اسماعيل صديقي عن هذا التقرير في  
 البيان الذي نشره في الصحف دفاعا عن نفسه  
 انه « تقرير مسرحي » اشارة الى ان واضعه هو  
 عباس علام الكاتب المسرحي لا محمود حسن وكيل  
 الداخلية ورئيس اللجنة ، وان واضع التقرير قد  
 استغل مهارته ككاتب مسرحي في تجسيم الموضوع  
 للتأثير على الجمهور !

وحين تولى عباس « ادارة مجالس المديرية »  
 بذل مجهودا جبارا في انشائها نشأة جديدة وتنفيذ  
 المشروعات الضخمة التي كانت تشرف عليها هذه  
 الادارة . ولازمته في عمله الجديد طبيعته ككاتب  
 فنان ، فكان يتأق و يتق في كل شيء حتى انه  
 كان يحور اغلب خطابات الادارة بنفسه بل يكتبها  
 على الآلة الكاتبة بنفسه ! ولهذا فقد كان يعمل في  
 كثير من الايام ليل نهار مكثفيا بطلبات من  
 « الساندوتش » يتناولها في مواعيد الطعام .

ولقد لارمت عباس في وظيفته  
 الرئيسية الجديدة طبيعة العمل الانساني . كان  
 يعجب بعمل من الأعمال او مشروع من المشروعات  
 فيفتاني في انجازه ولا ييغل في سبيل اعداده او  
 تنميذه بوقت او جهد ، غير مقيد بحرفية التعليمات  
 او « الروتين الحكومي » ولا مهتم براى الناس او  
 عامة الناس . وكان من نتيجة ذلك ان ضحى  
 به ، منه أولا ثم بسمته ثانيا .. على الأقل امام من  
 ينظرون الى الامور نظرة سطحية فيأخذون بالظواهر !

في مساء يوم من ايام مارس سنة ١٩٤٦ بينما  
 كان عباس يعمل وحده في مكتبه بوزارة الداخلية  
 كالعادة سقط مقع على وعقل ونقل الى اقرب مستشفى  
 بين الحياة والموت ، وعند الكشف عليه تبين انه  
 قد اصيب بالشلل نتيجة الاجهاد في العمل .  
 وظل تحت العلاج اكثر من عام ، فلما تحسنت  
 صحته نوعا عاد الى عمله وهو يمك بعضا يتوكأ  
 عليها . على انه لم يفض على عودته بضعة اشهر  
 حتى وقف عن العمل في ٢٢ يوليو سنة ١٩٤٨ ،

وجردت عليه من شائفيه حملة مفرضة من التشهير  
 وتوالى التحقيقات فيما نسب اليه من بطء وتلكؤ  
 كما هي المادة ! ومن سخرية القدر ان السدى  
 اوقفه هو صديقه القديم محمود فهمي النقراشي  
 ( رئيس الوزراء ووزير الداخلية وقتئذ ) وقد  
 اضي قرار الوقف قائلا : انه يضى قرار وقف  
 صديقه عباس علام ايثبت انه لا يسمح بان  
 يستغل شخص - مهما كان - علاقته به او صداقته  
 له ليستفيد من وراء ذلك ويخرج عن النزاهة  
 الواجبة ، ولكنه في الوقت نفسه سيرف كيف  
 ينتقم لصديقه اذا ما تبين من التحقيق عدم صحة  
 الاتهام !

الا ان الظروف لم تمهل النقراشي حتى ينتقم  
 لصديقه المفترى عليه ، اذ قتل بجوار مصعد  
 « أسانسير » وزارة الداخلية في يوم ٢٨ ديسمبر  
 سنة ١٩٤٨

وهكذا اعمل التحقيق فيما هو منسوب الى  
 عباس او - بتعبير اصح - ظل التحقيق يتلأأ في  
 حلقات سلخافية روتينية بين مكاتب وزارة  
 الداخلية وحجرات مجلس الدولة ، وترك عباس مع  
 مرضه وكثيرا يائه ووفقه ( خاصة وقد حرم من  
 مرتبة من رتب وقبه ) جريحا في شرفه وعاثرا  
 لا يدري ما السبيل الى تعجيل اجراءات الموضوع  
 على أى وجه من الوجوه ! وهكذا وقع عباس فريسة  
 لاضطبوط الروتين ( عدوه القديم ) يتعثر بين أرجله  
 البطيئة اللزجة الكريهة وظل على هذه الحالة  
 حوالى الستين الى أن وافاه الاجل بعد ظهر يوم ٢١  
 أبريل سنة ١٩٥٠ ، على اثر زيارة لوزارة الداخلية  
 يعلم الله ماذا لاقاه في خلها ! وبعد ذلك قضى  
 مجلس التأديب - الذى كان قد شكل أخيرا  
 لمحاكمته - ببراقته من التهمة التى نسبت اليه ،  
 وصرف لذويه المتأخر من مرتبه !

وجدير بالذكر ان أقول ان التهمة التى نسبت  
 الى عباس هي ارتكاب مخالفات في شراء عدد كبير  
 مما يلزم مدارس مجالس المديرية من كراسيات  
 وكتب وادوات كتابية بصفة عاجلة . وهي  
 مخالفات للروتين في الواقع ، دفعته اليها غيرته  
 على المصلحة العامة او مصلحة التعليم في الريف  
 بينما فسرها خصومه على انها قد ارتكبت للوصول  
 الى منافع ذاتية ! ولقد كان عباس دائما - ثقة منه  
 بنفسه وايمانا بنزاهته - يركل الروتين بقدميه

( كما كان يقول وهو في صحته وعنفوانه آ ) الا ان الروتين في هذه المرة قد تعلق بساقه المشلولة وتثبت بها حتى أوقعه !

ومما هو جدير بالذكر ايضا أن عباس كان قبيل وفاته قد عكف على كتابة مذكرة بدفاعه عن نفسه وقام بطبع هذه المذكرة ( وما زالت صورة منها لدى ) كي يقدمها الى مجلس انتاديب . وقد أعدت قراءتها بمناسبة كتابة هذا المقال ، وهي بلا شك آية في البلاغة ، البلاغة الدواوينية ان صح هذا التعبير ! واعتقد أن ذلك يدل على أن الفنان لا ينسى فنه حتى في أحلك الظروف ، وأنه يحول كل شيء حتى ما يقع فيه من مصائب الى ادب وفن !

## - ٩ -

### عباس ، ما له وما عليه

لاشك ان كتابة هذا الفصل هي أصعب وأشق من كتابة باقي الفصول ، وخاصة على صديق يرى مزايا صديقه أوضح مما يرى عيوبه ، لأن عين الرضى - كما يقول الشاعر القديم - عن كل عيب كليله ! ولكنني اعتقد أن من المثلح بعد ان اعمل تاريخ حياة عباس علام طويسلا حتى كان اسمه يسى - أن يكون أول من يكتب عنه صديق متحِب يرى مزاياه زاهية وعيوبه خافتة !

وليس وجه الصعوبة فقط هو أن يكتب صديق عن عيوب صديقه ، وإنما وجه الصعوبة أيضا ان ليس من السهل تمييز أو فصل مزايا عباس عن عيوبه ! ان بعض مزاياه - اذا ما تمتعتها - وجدت منها ما هو أقرب للعيوب ، كما أن من عيوبه ما لو تمتعته لوجدته وقد انقلب مزايا ٠٠! أو بتعبير آخر أن مزاياه وعيوبه كانت متدمجة بحيث يصعب الفصل بينها أو القول بأن هذا عيب وتلك ميزة أو هذه فضيلة وتلك رذيلة ٠٠! ولهذا سوف أحاول جاهدا تحليل شخصية عباس علام بعين وصدق وإخلاص ، لا أنكر أنه ممتزج بالحب والتقدير

كان عباس كاتب حوار من الدرجة الأولى ، فكان بدير الحديث بين أبطال مسرحياته شيقا واضحا قويا كاروع ما يكون الحديث ! واني لأذكر هنا قول محمد كريم شيخ مخرجي السينما - ونحن نقرأ حوار فيلم « يحيا الحب » لأول مرة - في

لهجته العصبية التي عرف بها : لا أدري من أين يأتي عباس علام بمثل هذا « الدIALOG » الرائع ٠٠ انه ابتداع ، ابتداع !

الا أن المقدرة في كتابة الحوار أو « الدIALOG » التي قام عليها في الغالب نجاح مسرحياته ، جعلته كثيرا ما يهمل في ابتكار المواضيع - استسهالا لا عجزا - مكتفيا بأي موضوع قراء أو سمع به . أي موضوع حتى ولو كان تافها ، اعتمادا على أنه سوف يكسوه من حوار ما يجعله حسنا ان كان الأصل تافها وأحسن ان كان الأصل حسنا ! وقد جلب عليه ذلك كثيرا من الاتهامات الخالي فيها ٠٠ حتى لقد أخرجه البعض من صفوف المؤلفين ، كما شرحت ذلك تفصيلا في فصل « عباس علام بقلم »

وجدير بالذكر هنا أن أقول ان عباس بمقدرته الفائلة في كتابة الحوار المسرحي ( وهو الحوار الذي كتب ليسمع والذي يوحى بأكثر من مجرد العاطفة ) وما يتخلل هذا الحوار من لمحات فكاهية بارعة قد خلق من « فكتوريا موسى » التي اشتهرت بأدوارها الدرامية وصوتها الحزين ( والتي كان محمّد تيجور يقول لأصدقائه اذا ما أراد الذهاب الى التياترو الذي تعمل فيه : « يلا بنا نعيث شو به عند فكتوريا ! » ) مثله « كوميدي » من الدرجة الأولى ، كما خلق من « بشارة واكيم » ممثل التراجييدي والدرام ممثلا فكاهيا يضحك الناس بمجرد دخوله الى المسرح أو ظهوره على الشاشة ! (١)

وجدير بالذكر أيضا القول بأن الموسم الذي قدمته فرقة جورج أبيض على مسرح الأوبرا سنة ١٩٢٤ ( وكانت هذه الفرقة في الواقع هي الخطوة الأولى نحو تأليف فرقة مسرحية حكومية ) قد مثلت فيه لعباس علام مسرحيتان أحدهما « باسم القانون » وقد سبق الكلام عنها بالتفصيل والثانية « سفينة نوح » وهي أقل كوميديات عباس نجاحا ، اذ هاجمها النقاد وقتئذ هجوما شديدا قائلين انها ليست رواية بمعنى الكلمة وإنما هي - رغم أنها أضحكت الجمهور ثلاث ساعات ثم استمرت دمهه قبيل النهاية - لا تعدو أن تكون مجموعة أحاديث

(١) كان أول تمثيل لكتوريا موسى لادوار كوميدية هو دور « سنية » في مسرحية « الأ - مود » ثم وصلت الى أفرد الانشك في دور « سهام » في المسرحية المسماة بهذا الاسم . وكان أول قيام بشارة واكيم بالأدوار المضحكة هو دور « نكة » في مسرحية « الأ - مود » ثم تخصص في الانشك بعد ثادية دور « غريب بك » في مسرحية « آ - يا حرامي »

او محاورات تدور بين المدعوين من نساء ورجال في حفل بمنزل أحد الوجهاء \* ولعل عباس قد اراد بتقديم هذه المسرحية استعراض مقدرة في كتابة الحوار والتلاعب بطوائف الجمهور عن طريق الحوار ليس الا ، ولعله اراد التجديد والخروج على ما ألف رواد المسرح في مصر \* غير أن النقاد وقتئذ لم يستسيغوا مسرحية ليس فيها عقدة وحل ، بطل وبطلة ، مواقف مثيرة ومفاجآت مذهلة \* مع أنه لو نظر الى هذه المسرحية على ضوء الفن المسرحي الحديث لوجد أنها كوميدى شخصيات Come die de Caracères من الدرجة الأولى كانت جذيرة بأن يشيد بها النقاد \*

والغريب أن فرقة جورج أبيض قد قدمت في نفس الموسم « عاصفة في بيت » أول مسرحية لأنطون يزبك المحامي ، وهي مسرحية على نقىض « سفينة نوح » إذ أنها مليئة بالمواقف المثيرة والصائب المفجعة والحوار المتعلل الذى سدداه ولحنه المبالغات الكلامية الجوفاء ! وقتئذ نجحت هذه المسرحية وقتئذ للأسف نجاحا شجع المؤلف على أن يقدم لفرقة يوسف وهبى ( أو فرقة رمسيس كما كانت تسمى ) في الموسم التالى مسرحية « أخرى » أو مناحة أخرى على حد تعبير السادة رواد المسرح اسمها « الذبايح » تعتبر في الواقع من معالم الطريق بالنسبة لمسرح رمسيس بل بالنسبة للمسرحية المصرية بصفة عامة \* معالم الطريق الى الوراء ! إذ نسج على نفس المنوال وزاد عليه أفلق تركى كان يقيم في مصر وقتئذ يدعى « وداد بك عفرى » ثم جاراه يوسف وهبى حين وجد أن في مقدوره أن يؤلف روايات من هذا النوع الرخيص ، روايات عامية الأسلوب والمضمون لا يقصد بها الا التأثير على الجمهور بأى شكل وبأى ثمن !

وكان عباس متعلبا متكبرا معتدا بنفسه الى درجة الغرور ، غرور من لون خاص ، غرور بنفسه وبمن يحب !

فهو كفنان ، ما كان يرى أو يحب أن يرى أعمالا ، غيره من الكتاب أو يقدم مزايا تلك « الأعمال » وهو كفنان عاشق ( وقت أن كان غارقا في حب فكتوريا موسى أو الالهة ايزيس ) كان مؤمنا إيمانا لا يتزعزع بأنه لم تصل ولن تصل مثلة الى مستواها ! \* وحتى بعد أن اختفت فكتوريا من حياته ، كان يسأل اذا ما عرض عليه اسم مثلة

كفى تمثل دورا من أدواره ، هل يمكنها أن تمثل مكان فكتوريا ؟! وفى المينما - بعد سنوات - عندما عرض عليه اسم ليل مراد لتقوم بدور اليريسادونا ، في رواية « يعيا الحب » استنكر ذلك ، متعجبا وقال كيف يترك لمثله تاشة أن تقوم بدور كان جديرا أن تقوم به فكتوريا ! وبصعوبة اقنعناه : محمد كريم والهامى نابل وأنا - بأن شبابها وجمالها وصوتها الرخيم يؤهلها لتأدية هذا الدور على اكمل وجه ! فعلا نجحت ليل مراد في تمثيل هذا الدور نجاحا باهرا ، وكان نجاحها هو بدء صعودها سلم الشهرة كنجم من نجوم الشاشة !!

وقد كانت هذه الصفة أو الصفات - وهي التعامل والكبرياء والاعتداد الشديد بالنفس - سببا في قلة انتاجه الأدبى \* إذ ما كان يكتب الا اذا طلب اليه ذلك والى الطالب فى الطلب !

وكموظف ، كان خلقه هذا سببا أصيلا في حقد بعض زملائه من الموظفين عليه ودسم له وانتهاز فرصة مرضه وفنور جهده للوشاية والأفك ، مما تركب عليه وقته عن العمل كما تقدمت الإشارة الى ذلك !

وقد كان عباس سرفا او مفرطا في كل شيء \* سرفا في الحب وفى العمل وفى التدخين وفى السهر

فهو حين أحب فكتوريا موسى ، أو الالهة ايزيس كما كان يطلق عليها ، تدله في حبها وضحى في سبيلها بالكثير \* وبعد أن شفى من حبها أصيب بعرض الحب الذى أزم من معه فلازمه بقية الحياة \* وهكذا ظل ينتقل من حب الى حب ، ولو أنه كان فى الغالب حبا من طرف واحد كما تقدم ، وهو أيسر أنواع الحب على خيال الفنان وأشق أنواع الحب على نفس الفنان !

وفى التدخين ، كان كثير التدخين سواء فى انحاء العمل الحكومى أو الفنى أو فى أوقات الفراغ \* إذ لم تكن السجاجة السوداء تفارق فمه الا لتحل محلها سجاجة بيضاء !

أما الافراط فى العمل وفى السهر فقد سبقت الإشارة اليهما بالتطويل سواء فى الكلام عن عباس الموظف أو عباس الاديب \*

ولقد ألهمه ذلك ، كما عاونته على كتابة أحسن ما كتب وفي أقصر وقت عند الحاجة ! غير أن هذا الإفراط كان سببا فيما أصيب به وعاناه منذ شبابه من العصبية والحساسية الشديدة والارق الذي تمكن منه لدرجة أنه ما كان ينام في أكثر الأيام إلا بنوم ٠٠ إلا بعد تناول قرصين أو أكثر من أقراص الـ «الوانال» !

لقد كان عباس مؤلفا مطبوعا ، مؤلفا - كما يقولون - من أعلى الراس الى أخمص القدم ، مؤلفا قد امتزجت الحقيقة في حياته بالخيال ، وكانت تلك ميزته كما كانت في الوقت نفسه آفته : كان لا يقص واقعة أو حادثة إلا ويجعل منها رواية مبهوكة لأطراف يضفى عليها في سبيل ذلك بالكثير من الحواشي والظلال حتى يصعب على الإنسان أن يميز - بل هو نفسه ما كان يميز - بين صورة الحقيقة وما أحاطها به من إطار الخيال ٠٠! ونعل هذا هو السر في أن حديثه كان دائما شيقا جذابا ! إلا أن هذه الطبيعة - مضانا إليها تعاليه وكبريائه - كانت في الوقت نفسه أبرز عيوبه . فقد جعلته يهيم دائما في عالم خاص به قد صنعه هو وسوءه ، فيفضل الطريق في بعض الأحيان ، وينفر كل الثغور من كل ما يعكر صفو عائله ومن كل إن /رجل/ في يحد له جانب الحقيقة من الخيال ٠٠! /الولم/ في هذا بعض السر في انطوائه على نفسه وانزوائه عن المجتمعات مكتفيا بصداقة القليلين ممن عرفه ، وأحبوه كما هو ، ومن ثم توثق حبل المودة بينه وبينهم !

## - ١٠ -

### عباس والوقت

ما زال يظن في أذن قول عباس علام في أواخر أيامه - وهو يجلس منزويا في مسكنه بشبرا ، وساقه المشلولة ممددة أمامه - كان يقول ويكرر :  
- حينما يكتب تاريخ المسرح المصري ، واعتقد أنه سوف يكتب يوما ما ، لا يمكن أن تخلو صحيفته من ذكر عباس علام !

ولا شك أن الأوان قد آن ، في فترة النهضة المسرحية الحالية ، لكتابة تاريخ المسرح في مصر وتاريخ حياة إبطاله وخاصة المؤلفين منهم . وأمل أن يكون هذا المقال فاتحة لا خاتمة للكتابة عن عباس علام الكاتب المسرحي الرائد .

عقب وفاة عباس علام في ٢١ أبريل سنة ١٩٥٠ - وكان ذلك بعد فترة ليست بالقصيرة قضاهها منسيا أو شبه منسى - لم تكتب عنه سوى كلمات رثاء مقتضبة نشرت في بعض الصحف والمجلات ، كتبها أناس لم يعرفوا عباس حق المعرفة .

وبعد مضي عام من وفاته كتبت أنا أرتيبة في مقال طويل نوعا نشر في العدد ١٢٠٠ الصادر في ٢٣ أبريل سنة ١٩٥١ من جريدة « الأساس » تحت عنوان « ذكرى عاطرة لأديب كبير » ! واكتفى بأن أنقل هنا تمهيد الجريدة لهذا المقال ، وكلمات مما جاء في صدر هذا المقال ووسطه وختامه ، واعتقد أن في هذه الفقرات ما يوثق حياة عباس في صورة مختصرة لكنها واضحة .

وها هي الصلصة الفنية للجريدة (١) :

« احتفلت أسرة الأديب الفنان الكبير الأستاذ عباس علام بالذكرى الأولى لوفاته في مساء السبت الماضي في صمت كأي رجل محبوب في هذا البلد الذي عل فيه الوفاء ٠٠ كان عباس علام لم يكن المراد الأول لمصرقة التأليف المسرحي ٠٠ وكان يماض علام لم يقدم للمسرح مشرب تمثيلية كل منها تعتبر دحية فنية لا سوس . وعلى هام فلم يذكر عباس علام سوى هذه الأديب الباضل الأستاذ صلاح الدين كامل مدير التمثيل الفكري وتوزيع بوهاج . وقد بعث الينا بهذا المقال ٠٠ وها هي الفقرات التي وقع اختيارى عليها من هذا المقال لا ليها . /التي/ لاجلها /ب/ براحي حياة عباس علام .

« ولد عباس علام في ١٩٠٠ في ٢٢ أبريل سنة ١٩٠٠ في بيت فني فلم تدم ، كما جاءه الفلم في يد فلم استطع أن أرى فيه أو أرتيه . أما وفه في عام بل وفاه . واستطعت في خلال هذا العام أن أرى عباس الصديق - فاشعر أن لي استطاعت الآن أن أرى عباس الأديب أحقا صاحبه عباس علام !

أحقا صار عباس علام خيرا وذكرى !  
وحل تصف نهائيا ذلك العلم الفياض الذي كان يدير الحديث بين أبطال مسرحياته وقصصه كابدع وأروع ما يكون الحديث !

لقد عاش عباس طول حياته يسفر من الحياة . ويستغلب بالموت . فما كان يري في تبات الدهر أكثر من « مفاجات مسرحية » لا تستغل من مؤلف مسرحي أكثر من الإنسان . أما ألوم فقل أفضل ما يصور رأييه فيه ماجا . في قصة « ذهاب في السودان » من لسان بطلها مصدك بوليتي المعري مصانك سواكن حيث يقول ٠٠

- والوقت ٠٠! لاذا تغشى الموت على ؟ إلا لم امت اليوم فاني لا محالة ميت في يوم من الأيام ٠٠ لكل في حاله ، وأنا وأنت ونونار بنشا وسوس الطير في مثل خلقنا ولذا في محلة الموت نتركب القطار : فواحد منا يكون من هؤلاء أن يركب القطار

(١) كانت جريدة الأساس هي جريدة الحزب السعدي الذي رأسه أحمد ماهر ثم محمود فهمي القزويني ثم إبراهيم عياد الهادي . وكان يشرف على الصفحة الفنية فيها الأديب مصطفى كامل الطائي صاحب مجلة « الحقيقة » وأحد قدامى هواة المسرح .

الصباح « والثاني قطار الظهر ، والثالث قطار المساء .. »  
 حيث تلتقي جميعا في آخر محطة وهي محطة البيت ..  
 فيتساوى الجميع في العصر ، ولا يمتاز فلان على فلان الا بما  
 قدم في دنياه من صالح الاعمال ..

الا ان حياة عباس غلام في الاربعة سنوات الاخيرة كانت  
 قاسية شديدة القسوة ، غاض معها الانقسام من جسميه ،  
 وجاء موته في ظروفه وملاهيته أشد قسوة ! »

وقلت بعد الحديث بانتصار من حياته وكفاحه ثم مرضه  
 ووقفه من عمله ثم موته المأجور :

« وفي الوقت الذي أوشكت فيه تلك المحنة ان تنتهي ،  
 مات الرجل فجأة \* مات في وقت كان فيه أحوج ما يكون الى  
 الحياة ، ولو بضعة أشهر .. بضعة أشهر ثمن فيها برأيه  
 ما أثير حول اسمه من غبار »

وهكذا اسدل الستار فجأة على حياة أو مساة عباس غلام  
 ثم قلت في نهاية هذا المقال :

« ثم يا صديقي ، وثم طويلا فطالما شكوت الارق  
 واسترح يا أخي ، راحة تامة ، فكثيرا ما أجهت نفسيك  
 وكلتها فوق ما تطيق .

رحمك الله يا عباس رحمة واسعة ، ورحم لاهلك وأصدقائك  
 ومقربيك ولك ولخلك والخلاسك وكمايتك » .



صورة مهداة من فاطمة رشدي  
 الى عباس غلام

ARCHIVE

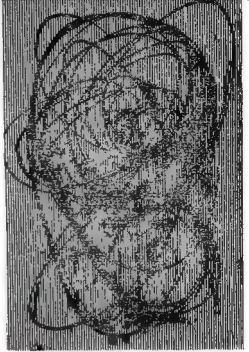


# الرقص الأكاديمي

واشهر مصطلحاتها

بقلم

محمد فريد



## ١ - بعض إيضاحات عامة :

يعزى عادة المنطوق الفرنسي لهذه المصطلحات - وهو السائد منذ ثلاثة قرون بين رواد فن الباليه من روسيا الى بولندا وإيطاليا وإنجلترا والأمريكتين وحتى ديارنا - الى أول أكاديمية للرقص تأسست في عاصمة الفرنسيين . لكن منشأ حركات هذا الرقص أو أشكاله ليس على أية حال فرنسيا صرفا . فهذه الحركات والأشكال ليست وليدة خيال فنان بعينه ، أو فرقة من الفرق ، أو عصر معين ، أو بيئة فنية متجانسة واحدة .

ولنضرب بعض الأمثلة لهذا التمدد والتنوع في المصادر تلمسا منا لحقيقة أمر هذه المصطلحات ، ومن ثم مدلولاتها العملية .

إن ( أدايجو ) و ( أليجرو ) مصطلحان مستمدان من شعبية فن الرقص - كما يقولون - أي من الموسيقى حيث يشير أولهما الى السرعة البطيئة الهادئة ، وثانيهما الى التلق والمحبوبة النابضة . وهما - استثنائيا في دنيا الرقص الأكاديمي - لفظان إيطاليان إلا أن الكثيرين يقولون « أداج » ، أي يحولون الكلمة الى أخرى فرنسية الشكل والجرس .. تمشيا مع التقليد العام . وبحرفني أيضا بالنسبة للأصل الإيطالي ذلك المصطلح المعروف ( أترشاه ) وهو المستمد من Intrecciata لكن هنالك من يصر على أنه مشتق من الفصل الفرنسي entrecasser

و ( أتيتود ) و ( أرايسك ) استعيرا من دنيا الفنون التشكيلية ، فالأول من فن النحت حيث معناه الوضع للمعبر ، والثاني الوضوح ، والثاني من فن الزخرفة الإسلامية بلا نزاع - وإن كان محبو الباليه لا يميلون عموما الى أن يعتبر فنهم زخرفا - وكان من الزخرفة عامة - والإسلامية خاصة - يعوزه المضمون الروحي الفلسفي ، وكما الأمر عليه في الفنون كافة (١) وه « بالون » و « سيسون » أسما راقصين فرنسيين من عصرين مختلفين ابتدعا - فيما يقال - ما يشاءا إليه بالمصطلحين .. مما سيأتي ذكره في حينه . و ( فوييه ) من ( فويه ) أي سوط ، كرباج .. لفظ غير مقصور على الرقص ، وقد تحب أو لا تحب

(١) من واجبي أن أتبه أتي خلف الفنان العربي من حيث يعتنه في العلاقات بين الحرمة الإسلامية والرقص وبلاطات خلفاء الأندلس أو بغداد ، ومعروف أن أهم خاصيات الزخرفة الإسلامية : الاندالية أنها تعمل قوائم نموها ، وأنها تقوم وتنتهي على مجرد إرادة الفنان الخلاق .. مما تجده تماما في فن الرقص - إلا أن الذي يهمنا هنا هو أن الرقص الأكاديمي قد أعطى المدور الأخرى كما أنه أخذ منها وتأثر بها ، انظر رجلا مثل بيكاسو في أهم مرحلة من حياته الفنية ، تلك التي يبدو فيها متأثرا بالأممال الأفريقية ، انما يرجع الى تأثره بدنيا الباليه ، وقد عدن طويلا بيكاسو مع دياجيليف ، ولطالما استوحى الباليه المتوارجة الإبريقية ، أدبيا وتشكيليا .. وهكذا أن قسنا أعضاء التشكيليين - مثلثاترون بالباليه فلما اخضع ما هو أضعف من أنهم يرسمون أشهر الباليهات وخصمون أزياء الرقص ، ولا أتور مياسا لو حصلت الى أن رجلا مثل ديغا لم يتأثر بجمهور الرقص مثل بيكاسو !

بسرعة اقل من تلك التي ارتفع بها ، وذلك في كل قفزة يقوم بها . ان جسمه أصبح شبيها بالباى في مرونته spring, ressort . ويقول أهل الصنعة عن انشاءاته انها مرنة plié élastique

تميز: مهم عما هو خاص بأغلب الرقصات الشعبية وهدم الباقية انما تمهد للتحليق ( وهو غير الارتفاع élévation ) ، تمهد للسباحة في الهواء كما اقتضتها الباليينات ، منذ العصر الرومانتي حيث اكتشف الرقص على الأطراف ، أو على الأقل حيث بدى في موارسته بانتظام (٢) فتضاعفت حركات الرقص الأكاديمي كما وحسنا . انه قد تمر على عليك بعض الاخطاء في الأداء ، لكنك مثلى لاتسامح البنية في أمر راقص يقع ، أو يضطر الى بعض تغيرات مدعورة عصبية يتفادى بها الوقوع ، فعلى الوضع المتفرج يعتمد التوازن في الرقص الأكاديمي . . ان توزيع الثقل - على حد التعبير الهندسي - ثقل الجسم ، تركيزه على ساق ثم نقله الى الأخرى ، أو انغمار كلية في تحد جرى للجاذبية الأرضية ، ان اذار التمر من الحركات الصعبة أداء يأخذنا بمظهره الرشيق وتوازنه الوثيق بل بما يتسم به من دلائل ، يتطلب أول مايتطلب التدرب المواظب الطويل على الوضع المنفرد والبالون - وأقول: دلال، وأنا لا أدري في الواقع ان كانت الكلمة تحمل كل نكهتها الروحية بعض الفاتح الحكيمة Grace حيث معنى الهبة ، النعمة الإلهية - أهل الرقص يعتزون بعدد ساعات تدريبهم ، مثلهم في ذلك مثل مانصرف في محيط الطيران حيث يعمل الف حساب لسلامة الأرواح . شكل (١) .

ومن هذه التوضيحات السريعة العامة نستخلص من الملاحظات والتحذيرات ما يعيننا على أن نسلك آمنين سبيلنا في التعرف على ملامح الرقص وتذوق آياته .

٣ - لا جهود : ان الرقص الذي نحن في صده - وان كان يوصف بالأكاديمي ليس فنا جامدا سلوجاز لتعبير . انه حي متطور ، قابل للتطور ، متجدد ، يستقى مفرداته وتراكيبه من هنا وهناك . كما انه

(٢) يستدل أحيانا برسم لمرمزي رجل ملق في الهواء مبسوط المشطين للقول بأن المربين هموا الرقص على الأطراف . ويرى بعضهم أن إيسوتوما التي تبنى بها بوشكين وقصت على الأطراف جبل ماريا تالوني ملكة الرومانسية في باريس وهذا الممرقص باستثناء حالة أو حالتين مقصور اليوم على النساء ، فاقصى ما يسمح به للرجال هو الرقص على المشط اللتي ، وهو مايسمى القديم في محيط الرقص .

مثلى ، نوع الحلوى الذي يطلق عليه crème fouette كذلك développé أو assemblée أو cambré أو piqué أو dégagé أو relevé sur la pointe أو chassé أو

من المصطلحات الجارية على لسان محترفي الرقص ومحبيه . . كلها في الأصل أفعال فرنسية دارجسة الاستعمال ، أي غير ذات دلالة فنية خاصة . لكن بصورها الصادق اللامع السريع الدقيق لحركات معينة من الرقص الأكاديمي عمل على نشرها دوليا كإرشادات واضحة للمدول الفني . وقد حوفظ على لغتها الأصلية خشية الخيانة على حشد التعبير الايطالي ، بأن في الترجمة خيانة ! . وهكذا عرفت عبر الاجيال واندول هذه المصطلحات التي ستنالو بعضها بالشرح في هذا المقال ، ولعل في انتشارها بلنتها الأصلية ما راح يؤكد طابع العالمية للرقص الأكاديمي نفسه .

وعن تعدد العصور وتنوع البيئات . . . لبعض الاشكال يرجع الى نقوش حائطية فرعونية وأخرف افريقي ، أو تصميمات لمشاهير مصوري عصر النهضة في ايطاليا . وإذا كان بعضها وليد القصور والبلاطات فالبعض الآخر لا يستبعد أن تجلوا أصله في الرقص الشعبي . . الأسباني أو الفرنسي أو الهنلي ، إلى في ( المهاء المرتجلة ) الايطالية الجنسية . وأقول لا يستبعد ، إذ أن هناك من يرجعون كل اشتراك شكل الى وحدة ممكنات جسم الإنسان - وان كان الرقص الأكاديمي - على عكس الرقص الشعبي عادة ومثلا - يقوم في حقيقة الأمر على أسس تناقض في وضوح الى حد ما طبيعة الجسم ، ومن أهمها بلا جدال :

١ - الوضع المنفرد en-dehors (turn out) حيث يشتمل أن يكون قدما الراقص وساقاه وفخذه حتى اعلاهما مفتوحة نحو الخارج في أقصى زاوية وهذا الوضع لايقبل استثناء ، أي سواء جاء أداء الحركات في الهواء haute-danse أو على الأرض basse-danse (١) ، ومهما اختلفت الاشكال في كل من الحالتين .

٢ - البالون le ballon وهو أن الراقص أخافز يعود الى الأرض بدون أن يرتطم بها ، أي

(١) لمعان أقدم من أكاديمية ١٦٦١

## EXERCISES AT BARRE & CENTRE

Dancer in  
practise  
dress  
at barre  
practising  
pliés



ROND DE JAMBES



DEVELOPPÉS



BATTEMENTS



ECHAPPÉS



ENTRECHAT



FOUETTÉ PIROUETTE



ARABESQUE

شكل (١)

بعد قرن أو اليوم .. مما ليس هنا مجال ذكره ..  
وأما عن وصفه بالكلاسيكي فقد يرجع هذا للشعبه  
الكبير بينه وبين بعض الرقص لدى الاغريق مما  
درس موريس ايمانويل وتلميذته بريدوم وغيرهما ..  
أو الى أنه يدرس في فصول المعاهد التعليميه  
كأسس ثقافيه موضوعيه نهائيه أو شبه نهائيه ..  
مثلما تدروس بعض ألوان العمارة القديمه (الكلاسيك)  
لطلبة فن العمارة .. ويعنى ان الرقص الكلاسيك  
يمكنه أن يرقص كل شيء في حين أن العكس غير  
صحيح .. وما ذكر مفهومات الكلاسيكيه في مختلف  
الفنون .. وهكذا نقول .. الرقص الأكاديمي ..

يحسنها على مر الأجيال .. وهذا واضح تماما من  
دراسة الأعمال ، من مقارنة أداء مشاهير كل عصر  
بأداء السابقين واللاحقين ، ويسميه بعضهم :كلاسيك  
لكني ألوث العمل بنصيحه ليفار ولم أقل مسجع  
القاتلين .. خوفا من أن يتسرب الى قلبي فهم  
الفراء .. أن ( جيزيل ) اشهر باليه رومانتى : فمأهو  
الأوضح ؟ ان أقول ان الرقص في جيزيل (كلاسيكي) أم  
(أكاديمي) وذلك للدلالة على نفس الأوصاف " زد  
على ذلك ان مفهوم الباليه (١) - في عهد اول تشريع  
لهذا الرقص في أكاديميه ١٦٦١ - كان يختلف اختلافا  
كبيرا ، اختلافا عنصريا وجوهريا - مع مفهوم الباليه



٢ - لا تزمّت في واضح الأمر من حيث مدلول المصطلحات . ففعلك لاحظت من خلال قراءتك ان المصطلح ( انترشاه ) يتبعه دائما رقم ( ٢ او ٤ او ٨ مثلا ، ولكن هل تعلم ان هذا الرقم لا يعنى في روسيا وغربنا الشيء نفسه ؟ بل هناك ما هو اخطر ، وهو انك اذا فتحت كتاب الأستاذة الروسية فجانوفا او كتاب الايطالي النافذة كارلو بلازيسى او كتاب الفرنسية المعاصرة مارسيل بورجاه - ( وكلها في تكتيك الرقص الاكاديمي ، اى في اصول الصنعة ) بحثا عن مدلول مصطلح ما فقد بصدمك ان يتسودج مجهودك بالاختلاف في مفهومات المصطلحات عند كل من المعلمين الثلاثة ، وهذا فضلا عن ان كل حركة تنسب الى اشكال والوان وقد يذكر احدهم ما يتفاخى عنه الآخر . ولا بد - عاجلا او آجلا - ان ترجع الى اى هذه الكتب لكي تستعمل معلوماتك ، وحتى تستوعب تحليل الأعمال .

من البديهي ان تقديرنا أداء المؤدين يفترض الفتنا بالمصطلحات . فبالله ماذا يفيد ان يكتب واحد من راقص أو راقصة : « انه راح ينحت في الجو شقاوة » او « كان السحر ينطلق من فمها » او « انصرف يكتب في الهواء فرحته » او « كان الوجه يغنى من كل جسمها وهو يشكل الفراغ » . ان الخطر كل الخطر يكمن في ان مثل هذا الكلام ينطبق على شتى الأعمال المعترف بها اذا ما ادأها من هم أهل للاداء المعبر الجياش .

كان النقد في شتى البلاد لا يتمتع مثل هذا الإبهام ، بل لنستشهد بفنانين عمالقة . يقول بوشكين عن مصمم فرنسي صاحب افضال صلي الروس ان أعماله أكثر شاعرية من جميع أعمال ادياء فرنسا في زمانه ! ويقول ستاندال عن راقص ايطالي ان أعماله أكثر ارهاقا من كافة نتاج ايطاليا الادبي في عصره ، بل من أعمال شكسبير ! ويقول فولتير وديدرو وملاميه . . كان النقاد يطلقون العنان لاجساسه وخياله ويراعه في الوقت نفسه . . فينتشر كلامه الحلو انتشار الريش في مهب الريح لكنه في خاتمة المطاف لا يشفي غليل من يسعون في اخلاص وتواضع وراء تدويع الأعمال . ان الأعمال ليست وفقا على المؤدين ، ولا مجرد لاخراجها الى حيز الوجود سوى تذوق الاعلى ! لكن هذا الزمن قد ولى . . بل ان اليوم - وقد عرف التخصص في النقد الفني - يعاب أحيانا على النقاد أسلوبهم الجفاف بكثرة ما فيه من مصطلحات فنية قد يحتاج خلفها

الاحساس الجامد ! وهكذا من التقيض الى التقيض ! ومن ثم كان على ان اعلم الف حساب وانا اختار ما اقدمه هنا من مصطلحات فنية ، وان ابدل جهد المستطاع وانا ازود ما اختار من مصطلحات بمفاهيم لاتعارض في سفور ونفور مع مفاهيم أشهر المدارس الحديثة في العالم . ان من يريد حقيقة تدويع أعمال الباليه لابد من ان يستطلع تحاليل هذه الأعمال - في الكتب والمجلات المختصة - وهي الحافلة بأسماء التراكيب الفنية التي اتى بها الكوريجراف . وهكذا أرجو ان يفهم حاجتكم به من مفردات بمثابة مدخل لقراءة التحاليل ، ومن ثم لجنة أولى لعهد نقاد عرب لمن الباليه العظيم عسانا نلتحق بالركب العالي في اقرب اوان ( ١ ) . جئت بما جئت . . وعلى ان يستكمل اولاً فاولاً .

### ٣ - لا تهملون :

اذا كان لا مناص من بعض الاختلاف في المفهوم الدقيق لبعض المصطلحات بين بلد وآخر ، او بين معلم وآخر في نفس البلد والعصر وذلك الذي قد يفاجئ الباحث المتعجل او غير المتدبر . . الا انه لا خلاف في مختلف أولئك الاساندة حول ضرورة دراسة اصول الصنعة على يد معلم عارف امين ، دراسة تقتضي السنوات الطوال ، والمتابعة الشاقة القاسية . . ولست ارى بدلا لها من الصفتين المنظرين وانا اقدم لاصول الرقص الاكاديمي . . . فلهذه لطفك ان الكثير من الرقص غير الاكاديمي نفسه لا تخطو دراسته من الصعاب الكبار : فالرقص الهندي مثلا يتطلب اتقان بعض انواعه خمس وست سنوات دراسة من الموهوبين اصلا ، ورقصة Zapateado - ويقال انها من اصل عربي - يقتضي اتقانها عشر سنوات في تدريب متصل . فما بالك في الباليه وهو الذي أكثر من اى فن آخر لا يحتمل انصاف الحلول او اى أداء تقريبي وغيره !

ان صفاء الاداء في اوركسترا مكون من مائة عازف ، ليس على مثله في فرق البانجات والخماسيات التي تؤدي موسيقى الحجرة . . لكن البصيصات الكثيرات ( ٣٢ واحدة ) طوال الفصل الثاني من آية بتيبا وايغانوف وتشايكوفسكي يحاسبين

( ١ ) بعد كتابة هذا المقال فرأت في الاطراف من مشروع ترجمة لمصطلحات الرقص بمعرفة الجمع الفنى ، وبالرغم من ان المانيا او ايطاليا او روسيا لم تولق لنا ، فلا يسمنى الا ان ارجو له التوفيق . الا ان الخبر ورد مدبرا بتعريف الباليه جاء ميتورا وتفسيرات عاجلة من مدارس الباليه هي - لطفاً - خاطئة . . فكان لابد من التنويه وان كان هذا القالب - اصلا - لا يناسب على الباليه فن درامى .



شكل (٢)  
أوضاع الداعين

الشباب بتجاربههم الفنية ورسالتهم الجديدة . وقد ذكرنا في مقالنا السابق في عدد فبراير حكاية أشجار الأساب التي يعتز بها أهل الرقص الأكاديمي . . . حيث هذا درس على ذلك وذلك على غيره ودوايك حتى أكاديمية ١٦٦١ . أنهم مع تقدمهم في السن افتقدوا اللياقة الجسمية الواجبة للأداء . . لكنهم خير من بقدر على نفع الأجيال الصاعدة بسر الصنعة مشغولاً بمنزل فني أعلى . . . ولا تحسين أن كلمة سر هنا مجرد لفظ . فدنيا البالية لم توفقي الواقع إلى طريقة تدوين الحركات . . إلى طريقة عالية مثل الرقص وبمصطلحاته .

لا بد من التفكير من اللغة . ولكن جلي أنك قد تكون أساذاً في النحو والصرف وعارفاً بكل دقائق علم العروض ولا تكون شاعراً في الوقت نفسه . فاللغة بداية لانهاية بالنسبة للأديب . والمثل يقال في شتى الفنون ، فالذي يميز بين المعلم والمبدع هو الشاعرية . . ان الراقص العار - المتمكن من الفقه الموروثه إلى حد القدرة على مناقشتها وتحسينها - يتميز بطاقة الإيحاء ، ومن هنا يكون - مثلاً - التعبير اللازم لكل فن Pouvoir évocateur, Puissance d'expression

ولكن حسبنا أن طاقة التعبير ليست تلك الإبتسامة البلهاء التي يطبعها نهائياً بعض المؤدين على وجوههم . . ولا ذلك التوتر الكثيف كأننا أزاء ذروة درامية لا نهاية لها ولا أول ! ان التمكن من الصنعة نراه سهولة وإنسياباً . . ولكن لكي يكون التعبير والتأثير لا أقل من أن يفكر الراسم فيما يرسم فننتقل الأشكال بالانفعالات والانطباعات . ان التمكن من الصنعة معناه إتاحة التركيز للذهن وتفجر المواهب والطاقات ، فلا مفر من الشغلة المقدسة بجوانب التدريب وإرادة الخلق . وقد قلنا في غير هذا المكان انه يتعلم على الكثيرات من الحادقات أداء ذلك الدور

بعض الصرامه التي بحاسب بها اتقان الجعجات الصمير ( ٤ أو ٦ ) في منتصف هذا الفصل لمدة مات لمدة دقائق معدودات !

ولقد تقدمت وارتقت نفس أساليب التعليم . فمنذ قرن واحد أو أقل من قرن كانت تستعمل في التدريب على الوضع المتفرج أجهزة آلية ، أشبه بآلات النمديد ، في حين أن اليوم لا يطلب في أصحاب الاستعدادات سوى الإرادة المخلصة ( شكل ٢ )

٤ - لا خلط :

وما دنا نحسرى الحقائق والأصول يبقى أن نفرق بين الصنعة والفن ، وإن كان لا فسن على الإطلاق بدون صنعة . ماهو دور المعلم وما هو دور الفنان ؟ ان الصنعة ديكتاتورية بالنسبة للمعلم ، صنم يعبد في غير نقاش ، لكنها وسيلة بالنسبة للفنان ، خادمة طوع بثاته ، وفي هذا خير تبرير لدراسته الطويلة الصابرة المثابرة اذ كيف يمكن اتقان أو مناقشة أو تحسين ما لا يلم به أقصى المام ؟ أو التجديد ، أي المد بالدم الجديد ، أي إبقاء الفن حياً وهو الرسالة الخاصة المباشرة للفنان . . ولكن لا يمر جيل ، أو ما هو أقل من جيل الا ونرى فريقاً من المعلمين والشعريين والفقهائ والنقاد يأخذ بما كان قد اعتبره لحظة شططاً يحتج عليه أو شططاً لا ميا مؤقتاً ، يأخذ به إلى حد اضافته إلى جعبته . انه مستودع أمين ، فيور على الأصول ، يتزمت لامحالة فلا يتسامح في كبيرة أو صغيرة ، فإذا يتزمت هذا يجد من خياله ويحول دون انطلاقه ، أو يقتل فيه الوحي ، كما يعبر البعض . . لكنه يبقى على التراث نفسه . . لأن الشطط الفعل ، الشوائب العقلية لا تصنع أصام الهجوم ، أمام الزمن . هناك المعلم وهناك المبدع . . ولكن من حسن طالع فن البالية أن يعد بين صفوف معلميه الكثيرين والكثيرات ممن سبق لهم أن أبدعوا وتلقوا على خشبة المسرح . أنهم يعتبرون أفادة

المزدوح العظيم الذي لا يسبح منه عشاق البالية : وهو ( أوديت - أوديل ) في بحيرة البجع . ان المؤدى الملم تماما بالقوال يستطيع - دون غيره - التفكير فيما هو أبعد من مجرد أشكال . تقول مارسيل بورجاء عن الرقص الأكاديمي أنه أكثر الفنون انسانية لأنه يتحد فيه - بلا مفر - الدهن مع الجسم لخدمة الجمال . وهكذا يتمسك المصممون ، ومن يصددهم الذوق - ببعض المؤدين المهرة دون الغير ( شكل ٣ ) .



شكل ( ٢ )  
الراقص العنّاز سيد ( من تلامذة الاستاذ سعيد )  
في لحظة حثيثة

هذا إلا أن أبناء هذا العصر يبدون متفهمين على أن الحشيق ليس نساء ، فكيف بنساء نلج بأن الراقص قد يرقى بأدائه إلى حشد الفن ، أي أن الفن قد يسأل عنه المؤدى كما يسأل عنه المؤلف (١) ما هو المصمم وما هو المؤدى ؟ وما هو الانشغال في البالية ومن المسئول عنه ؟

كثيرا ما يعاب على الرقص الأكاديمي فقره في عدد المفردات بل التراكيب .. فضلا عن كون هذه وتلك

مجردية محضة .. حتى أن الكثيرين ليتساءلوا كيف يمكن التعبير عن متناقضات بمفردات بعينها ؟ كيف يمكن لشكل الأرابيسك النجريدى البحث أن يعكس تارة شيئا وتارة عكس هذا الشيء ؟ دعنا هنا من أن أمثال هؤلاء لا يحاولون في أغلب الظن أن يتركوا لاحتباسهم أى مجال انطباع أو تأثير .. وكأنهم يطالبون لراقص بأن يثبت شيئا \* دعنا من احتمال قصور ملاحظتهم للعوارق الدقيقة التى لا يصعب في العادة الانتباه إليها . ودعنا أيضا من أن بعض الأشكال أصبحت تقليدية ترتبط ببعض المصانير فقد تخون الذاكرة البصرية وقد يجهلون التقاليد ودعنا من أن الرقص الأكاديمي تصاحبه أحيانا إيماءات تفسريّة توضيحية ، وما هو غير الأيماء دائما أبدا كالزى الوظيفى المعبر مثلا . دعنا من كل هذا - غير مناقش - ولكنركز على ظاهرتين .

أما الأولى فهى طريقة ترتيب المفسردات والتراكيب كما ينهجها المصمم ، ولا أرى تشبيها موضحا لها أروع من « عملية » الإنتاج في السينما حيث أن أقل تفسير في ترتيب لقطتين أو ثلاث ، أو في إطالة أو تقصير أى هذه اللقطات يقبل المعنى راسا على عقب ، وأشهر من أن تذكر تلك التجارب المثيرة للفتنة التى قام بها السينمائيون في السالم تدلنا على إمكانيات الإنتاج الخلاقة . ومع ذلك يبقى الموضح بين يدي المخرج غير الفنان مجرد تسجيل لتفسير المشاهد لا وسيلة تعبيرية رائعة خلاقة .

وعمل الكوريجراف هو التسلسل enchainements محملا بالمشاعر ، التصميم émotionnels الكوريجراف هو اختيار موضع كل تركيب تقليدى معروف ( أو يبتكره المصمم ) في مراعاة لطول وقصر كل تركيب أو مجموعة تراكيب حيث أن البعد الزماني هنا يتراوح بينه في اللوحات الحية وفي أعمال الحياة العادية اليومية . وليس من شك في أن الرقص فن تشكيلي زماني . ولكن بالإضافة إلى درجة التركيز هذه - كما يسميها بعض الفنانين .. هناك طريقة التركيز . وهكذا لا نعدو الأشكال الملحة المتهمة - وهى المادة الأولى - قيسودا إزاء الإبداع .

والن فالتعبير من الرؤية الداخلية يمكن في العلاقات المترتبة على اختيار التركيب وموضعه وطوله ، أى في طريقة السرد والرصد ، أى في نسب شكلية واتسجمات زمانية .. وقد سمعنا جميعا عن تجارب ( الجشطالت ) وهى التى تبين أن أقل



شكل (1)

كاز و دوران تحليل سرج ليچار

4

اي متقدمة ممتازة . ان كل كلمة يختلف معناها بتفسير مكانها في الجملة ، وبطريقة نطقها ، فواضع النص المسرحي وهو يكتب كلمة « نعم » في جملة ما انما يعتمد اعتمادا خطيرا على احساس معين في الممثل . . كليل بابلاغ ما يضره هو من معان ويحسه من انفعالات . فلماذا نرضى للغة الكلام والناطقين بها ما ناباه على اشكال الرقص والقائمين به ؟ لماذا ناباه على الرقص وهو فن الظلال ، فن اللحظة الحية . ان المؤدى انسان صاحب تجارب ، والفن تجارب .

وسمعا . . ان كلمة فولكلور لا تحمل شيئا . . وايضا لا يعني ان افرق بين فنون جميلة وتطبيقية وماجور وميتور . . فما يجمع بين الفن والفنون اكثر مما يفرق بينها . . اما الذي يهمس ان نفرق بين التصميم والتنفيذ ، وان نعرف متى يصل التنفيذ الى « مرتبة » الفن ، وانه بدون التنفيذ - في نفس الفنون - لا قيمة لتطبيقه للتصميم . . فما هو السبيل او الميكور في قلم او بصور ؟ في اعتقادي ان عدم التفرة اثر على كيان فنوننا . انها طبيعة لينة يحدون ان يتولوا بالاهتمام عهد التنفيذ الحديث الثوري الذي نعيشه !

الحيوانات تطورا تسلك ، اي تتأثر . . بنساء على ادراكها العلاقات بين المحسوسات . ان الترتيب المعين هو الذي يجعل الاحساسات غير منعزلة . . ان الترتيب المبتكر البسكو - اي البعيد عن الطرق المطروقة - هو الاسلوب المميز للفنان . وقديما قالوا ان الاسلوب وسيلة بلوغ الناس ، وسر البقاء . . وانه الانسان ( شكل 2 ) .

واما **الفنانه الثانية** فهي الاداء (1) الذي يعتبره بمضمون - خطأ - مجرد ترجمة آلية لرغبات المصمم فيخلطون هكذا بين الراقص وا زميل النحات او فرشاء المصور ، وينزلونه منزلة آلة . . ولكن الكترونية

(1) المؤد سلامة حجازي يلحن للمغنى سلامة حجازي غولالم سيد درويش المؤدى سيد درويش ، ومحمد ميد الوهاب لمحمد ميد الوهاب ، وقد تشتهر اغان ولا يعرف ملحنها ، من هو المؤلف الحقيقي للمواويل ؟ وهكذا قيل من موسيقانا انها زخرفية مسرحية اكثر منها درامية ، تعبيرية ، ذهنية . . وانها مسالة اداء ا هذه المسألة من تصميم وتنفيذ نفس الناس او غير معروف مصممها

ان المصمم خير من يعرف ان هذا لاذاك يؤتمن على شحناته الانفعالية ، على رؤيته الداخلية . انه خير من يدرك ان الاشكال التي رتبها وفق حاسته الجمالية لا يتساوى اثنان في ابرازها . فليس جسم هذا مثل جسم ذاك . وليس مزاج ذاك يشبه مزاج هذا . انه خير من يعرف ان الرقص فن ذاتي لا محالة فلذا كان ينشد مثالية الجسم الحقة . . فعنل هذا التنامي لا يستطاع سوى بمشاركة الروح مشاركة كلية ، روح صاحب جسم مؤدى الرقص . انه من المفالطة ان نأبى صفات الفن والجمال على حركات المؤدى بحجة انها عفوية ولا ارادة خلفها ، بل في هذا تشوبه للحقائق الواقعة .

ان الراقص الذي يتصدى بعد المصمم ويشيرى لحمل المسؤولية لا يجوز ان يقارن بالممثل السينمائي . . ففي السينما يكون الممثل مجرد وحدة طيعة بين يدي المخرج . . وما الفيلم سوى جزئيات ميكانيكية جمادية يتحكم فيها المخرج شكلا وإيقاما ، ولا ارادة للممثل فيها . لذلك فان نصيب المخرج السينمائي في الخلق الفني هو نصيب الأسد . وأما في الرقص فهيهات . . حيث الكوريجراف نخات بلا يدين ، بمن بلا حبال صوتية ، عازف لا يملك آلة الكوريجراف ، فنان يملك حلما . . فيقول لراقص : قم بالرقص معي حلما . . هللته هي مصرة في الرقص الأكاديمي في الباليه . . وكشغلته الكبرى . .

المشاركة الانسانية التعبيرية الجمالية على أعلى قمة بين المصمم والمؤدى الفنان . . وما اسمناه طريقة التركيز امانة لا يقيمها الا المؤدى الفنان . هل تذكر تعبير البالرينة عن حب جيزيل وياسها وتائق ظلها عبر القبر ؟ كان تعبيرها بالحركات والاشكال الأكاديمية - مما رتب وابتكر المصمم - أوغسطس وأبلغ من أى تصريح منطوق . ولعلك لم تنس توجات اذرع الراقصات في ( بحيرة البجع ) . . . ما روعها رمزية . . انصح من أى وصف واقعي البجع . فهل هذه التوجات اللمهمة كان في مقدور الكوريجراف ان يرسمها رسما ؟ ان المؤدى يعمل أيضا مسؤولة مشاركتنا في الحلم الموحى اليه . . فكما لا كوريجرافية بدون مؤدى كذلك لا فن عسلي الاطلاق بدون نجواب الرواد . ان اللغة شرط اساسي ضمان شكلي . . بينما لاداء الفنان تمازج يجمع بين المصمم والرواد .

وعلما تاريخ الباليه الى اى حد تحسكهم امكانيات المؤدى في تصميمات الكوريجراف ، الى أى

حد توجهها بل تصححها . . وان امتيازات المؤدى ومزاجهم الانساني الخاص كانت مصادر وحي وانها لا تصمم الرقص وحدهم ولكن لزملائهم أيضا من موسيقيين ومصممي ازياء . ومثل قرنين ونصف قرن كان الموسيقيون يكتبون الى passeried للانسة بريغو لائقانها الغد الحى لهذه الرقصة . ان تاريخ الباليه تتلاحق فيه فترات روتينية وعصصور تالت . . ولا مرجع لهذه الاخيرة سوى فن المؤدى ، ولعل زواج ارتير دي سان ليون وتشيريتو أوبيرو وجريدى ( والأمثلة تعد بالعشرات ) ، لعل هذه الزيجات مرجعها الاول الاحساس العميق بالتكامل الفني . ان الكوريجراف لا يسجل احساسه في الصلصال ، والراقص ليس بصخرة يحو عنها المصمم صفة الواقع ، او اذا شئت ليس هنا صراع بين الحياة والجداد على حد قول هنري مور ! انما الراقص الفنان انسان يعيش الادوار المرسومة له ، فتتأكد صمته وتتدفق شاعريته على مر الايام . يحس متى يكون عليه ان يعدد ذاتيته . . ومتى سيأتي بها . . فيحصل يوما الى المطلق ! ان اكبر درجات البالريينات يطلق عليها assoluta هنا تتداعى من الاجسام تألفات واتسجيمات تجمسع قلوب الحاضرين .

ان المثلة التي تقدم دورا جديدا يقال احياها - انها خلقتها ، وبالعامة انها لابة دورها او كانه مفصل عليها . ومع ذلك لكل شئ مكتوب في النص ومالم يذكره النص تكفل به المخرج . . ولا تحضرني كلمات بيراندللو في احدى مسرحياته . . حول أهمية الطابع الذي يطبع به الممثل دوره المكتوب . . فما بالك في الرقص حيث لا كيان حقيقي لما يكتبه الكوريجراف . لكننا كثيرا مانسى ان الرقص ليس مجال اقناع وثبات . ليس لنا الا ان نظرب او لا نظرب ، ان نشارك وجدانيا او لا نشارك . ان الرقص مسألة قلب على حد تعبير اجنبي . . لا أبحاث تشكيلية مجانية ، كما بهاجم أحيانا ، انما الروح الجياشة لا تسكن غير المتكمن من الفلسة ، اى من الشكل . .

وأما من صفة التجريد فلاشك ان السرقتى الاكاديمي قد تنصل منذ زمن بعيد من بعض أصوله العتيقة المحتملة ، اى انه لم يعد يحاكي الطبيعة واعمال الانسان في الطبيعة . ولكن ليس معنى التجريد الشكل تجريدا من المعنى ، التجريد من التعبير . .

بل ان التجريد من كل مفسمون أدبي قصصى (١) ليس جبريا تجريدا من الجمال . ان الجمال تجريد وهو غابة الفن ، بل ماهيته . فإذا كانت الأشكال التى يؤدها الرقص الأكاديمى تجريدية والهندسة تجريد ، أو عدد هذه الأشكال وترتيبها الخاص تجريدا - والأرقام وعلومها تجريد - . فإن كل المنوعات من عواطف وانطباعات وانعكاسات انسانية تجريدات بلا نزاع . فالوفاء والانفاسة والاقدام والجلال والاخلاص والبهجة . . مما يعبر عنه الرقص الأكاديمى تجريد . . فبالله لماذا لا يقبل بعضنا ان يعبر عن التجريد . . بالتجريد ؟

اذن . . التعبير (٢) - أو دوامية الرقص كما يقول السوفييت على وجه الخصوص - هو الذى يفرق بين السمنة والفن ، بين الحلق والفن . فلا يبقى فى هذه المعجالة سوى ان اتبته الى ان بعض مايقدم لنا على خشبة المسرح كثيرا ما يكون أقرب الى التمرينات منه الى العمل الفنى . . الشاعرى ، المشحون بالتعبير . ان عازف البيانو أو مغنيسة الأوبرا لا يتقدمان الى الجماهير ، بما يقومان به يوميا منذ اول عهدهما بالدراسة حتى هجرهما الاحتراف من تمرينات ! وعلى نفس المنوال نجد معلم الرقص يكون ابتداء من المفردات والمركبات المشهورة جملا أو تركيبات جديدة . . تنويعا منه فى خصبة الفرض . . انه يكون مئات والآلاف من هذه تلك خلال حياته التعليمية . . لكن كل هذا لا يكون فنا فى حد ذاته . . وبغض النظر عن وجود أو عدم وجود زى خاص أو موسيقى معينة . . فكل هذا انما تعوزه الشاعرية . . وبلا شاعرية لافن . . كل هذا يفقد الرمية ، وهى المجال المثالى للرقص الأكاديمى . هل

(١) قضية لابتته النظر فيما . أخذ بعض المصورين يستفنون من هذا المصور الأدبى الذى طالما كان يعول عليه فنهم منذ قيامه فى عصر النهضة بايطاليا . ومن ثم أصبحت الأعمال مثارا لتعسك الكثيرين فى العالم ! لكن الذى لا يمتش يدور تجارب كماهوليس من السهل ان تعتبر التجارب الحرفات ! ولقد وجدت تيسار التجريدين منصف جامعيروا ناجعا فى مقدمة بعض الأقلام التسميلية مثلا . ومع هذا فالصور الذى يرسم حين يتصرف فى محاكاة فى شكلها وأوانها انما يستهدف . . النظرة ، وهى اشباع دوى ، تجريد . ان الذى سواء استوحى أو لم يستوح الخلقية الواضحة السائرة انما يستهدف ما هو وراء الطبيعة . . ومن ثم فانه يضيف الى الخلقية كما يقولون . الفنان الشلاق لا يكرر أعمال الخالق سبحانه !

(٢) كل موضوع يتطلب أسلوبا خاصا ، هكذا يرى بعض المصممين وهذا الأسلوب هو الذى يتحكم فى اختيار المفردات ، وإذا كانت لا تكفى المركبات الأكاديمية اشرف إليها غيرها . فذلك ليرى بعض المصممين - لا جميعهم - انه لا كورخانية بدون موسيقى موضوعه يستلزمونها . . لكن هذا موضوع آخر . . كبير . . شاكك موضوع ملانة الموسيقى بالرقص فى الباليه - ولا يمكن خوضه هنا .

الأدبى الرمزي يوصف بالمفوض لأن مايجس به فى نفسه لايشعر به القارئ لزاما فى جميع الأحوال ! الواقع أن اللفظ الصريح السافر قد يعجز عن الوصف الوفى لكافة موحشائنا الوجدانية . . انما الرقص قوامه خفايا الوجدان . . وهكذا لاعوش عن فن بفرن آخر ، وبكل اختصاصه !

والآن بعد كل ماحاولت ان احتساص به من توضيحات وتحذيرات . . ارأتى منساقا الى خاتمة تاريخية يحذر ان تناملها سوا اليوم قبل اى وقت . . يقول ليفار ان بطرمرج قامت فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر بدور باريس فيما سبق . . أتم بها اتجح زواج بين مايسميه العنصر الايطالى والعنصر الفرنسى . وأما العنصر النسوى فى هذه الزيجة فيمثله الأسلوب الفرنسى بمحاسنه وعيوبه حيث قد يتدهور الدلال والرشاقة . . الى تصنع وتدل ، والعنصر الآخر يمثله الأسلوب الايطالى ، وهو القائم على القوة والبهلوانية ولا اغيف الجباز أو الألعاب الرياضية (١) . . ويوضح ليفار كيف جاء زواجا على أنجح حال ، اذا ما كاد ينتهى القرن التاسع عشر الا وقد شعر العالم أجمع ان النهضة آتيسة لامحالة من روسيا . . منوها بهذا من فوكين بعد سيبيا ، حين نوا وباكست وتوفيل وكار، مايفينا من

(١) باللاتين والاربع والأقوى . . هذه غايات الجباز أو أى لعبة من ألعاب الرياضة البدنية . . لا فى الرقص . . فضلا من ان كل نشاط فى محيط تربية اليد تخصص قائم بنفسه . . الا ان كل من هذه شتى خبريا مع طبيعة الجسم . . أى لايأصها كسما فى الرقص الأكاديمى . . ومن هنا يبعد من جوهر الفن ، فن القول الصادر ان الذى يبدأ حيث تنتهى الطبيعة . . والمعمارى المحدث الذى يقول ان أعماله حره من الطبيعة انما يعنى انها غير جامدة ، تتكامل مع الطبيعة ولا تتناقض معها . . اذن فان ألق الجباز محدود بدور الطبيعة ، فى حين ان الذى يرتو ألى ما وراء الطبيعة . . هذا وانتقد ان مسائل مثل تطوع الرقص أو المضمون الدرامى فى موسيقى الباليه أو الترو الدرامى فى الليريتو . . مما لا يفسيفه طبيعة الجباز أو يمكن ان يتفهمه الفة المادى . . ولقد برز المثال المصرى ايماء لتغير من الحركة - وهى الطبيعة - بدون ان يبرز العلاقات أى يكون ان يتبنى بها كما فى دنيا الرياضة . ان التدرج سر نجاح الرياض كما هو سر نجاح الرقص . . وهذا وذلك يتحكم فى عضلاته ككل الفرق هو فى الباليه . . يقول ما سين ان الرقص قرايد وططات لا يمكن ان تطرأ على خاطر الألعاب الرياضية . قدم فيليبى تالورى ابنته ماريا الى استاد الرقص الشهير كولون فلذا بهذا الطمى لايشى دهشته . . وملا استطيع ان أقبل بهذه التسمية الحديثة ؟ . ولم يباس فيليبى وأخذ يدور بنفسه ابتنته . . وأصبحت ماريا ملكة الباليه الرومانتى . . ولكن انظر الى ابتقاع مثلا . انه اول بداتى فى الجباز . . وما فى الباليه فيكن ان تعرف ان ابتقاع الرقص فيه لايقابل حضا نفس ابتقاع الموسيقى المصاحبة بقى ان تستمع الى أى تسجيل موسيقى . أما اذا كان بعض أهل الرقص يعيشون فى أبراج مائية فلا يعرفون امتعنا الا للتدريب المتصل . . مما يتقدم كل شخصية ذاتية وقدرة على الانفعال ، كذلك ادراك المحس الآخر بكون طبقة غير قريبة الى قلب البسطاء فالرقص بزمى من أية الحرفات تعبئة مما ذكرنا أو لم نذكر .



شكل (٥)  
أوضاع القدمين

وبذكر لنا التاريخ أن أول من حمل لقب معلم باليه هو بوشان الذي درب لويس الرابع عشر وقواده ومشاهير بلاطه على الرقص . ولقد قامت ( أوضاع القدمين les positions ) في ذلك البلاط ، أو بعبارة أدق في الأكاديمية التي تأسست إثر تفكك النقابة القديمة التي كانت تجمع بين الرافضين وعازفي الكمان « أخوية سان جوليان » . فهذه الأكاديمية جمعت وكتبت تقنيننا أوليا واعتبرت مراجع ونقط التقاء في التأليف . وفي أداء الرقصات الموروثة . ومع ذلك لم يتفق الفقهاء بعد على أن يحدرونها في ( خمسة أوضاع ) كما يعتقد الكثيرون . . . . . كمنظور مثلا بالنسبة للفيار وضع سادس ووضع سابع ، وبالنسبة لخريستوف بورجاء خمسة أوضاع أخرى تنويع الخمسة المشهورة ، وبالنسبة لمعهد نابولي لا معنى للوضع الثالث في المجموعة التقليدية ، إذ أن الخامس في رأيه يقوم بدلا كافيا عنه . وتكاد كافة المدارس تجمع على ضرورة إيجاد أوضاع مشتقة . وقد ذكرنا في مقالنا بمدد فبراير الماضي أمر بوريس كينازيف أستاذ الكوابل وفورته على العقلة barre التي يستعان بها على تعلم أوضاع القدمين في مبدأ الأمر .

وهذه الأوضاع تستعمل إجباريا كبداية ونهاية لجميع الحركات ، ويمكن تحليتها بسرعة كالآتي :

**الوضع الأول :** الكعبان متلاصقان ، المشطان على خط مستقيم واحد ، وملتصقان بالأرض تماما .

**الوضع الثاني :** المشطان على خط مستقيم واحد أيضا . ولكن تفصل بين الكعبين مسافة قدرها قدم واحدة ( أو أكثر قليلا ) .

**الوضع الثالث :** المشطان متوازيان وملتصقان ، بحيث توافق نهاية كل من الكعبين منتصف مشط القدم الأخرى .

غافلة دياجيليف . وكان أصغرهما سنا لاشانا . هكذا ظهر أسلوب تقى مازال يبهز العالم . . . يجمع بين دلال الراقصة وقوة الراقص . . . يمكنك أن تستطلع أعماله في شتى الكتب وفي ريرتوار شتى الفرق . . . وكيف يا ترى مستحق أسلوبيا خاصا بنا . . . ونحن عادة نخرج أول دفعة لأبناء هذا الأستاذ الفصل الذي استقدمته حكومة الثورة من موسكو منسلا سنوات ؟ سنكون لدينا قريبا فرقة راسخة الأسس الثقافية . . . ولكن يموذعا اليريرتوار القومي ! . . إن عالم القرن العشرين يتلوق باليهات فرنسية وإنجليزية وسوفييتية وأمريكية ، يرقص أعضاءها الرقص الأكاديمي ، باليهات عامرة يلتمسها أنسانية هي في الواقع ثمرة الشعور العميق بالتراج الفرنسي والوجدان الانجليزي ومقومات الوجود في روسيا ومقدراته في أمريكا . والرقص الأكاديمي - وإن كان لا يعرف نظام الهواة بجانب نظام الاحتراف إلا أنه لا يحتمل تبليد الاحساس وتجمد الضمير الإنساني مما قد يترتب على الاحتراف في بعض الفئوسون الأخرى . . . كما أنه لا يقدر مثل الأدب على الزيف والمفاصلة (١) . أن الرقص الأكاديمي مهما يفت أشكاله عالية يكشف عن الجذور ولا عجب فالرقص أكثر الفنون أصالة في الإنسان وفي حيوانات الإنسان . . . والرقص الأكاديمي مهما قلنا في أهمية تنظيم مكوناته في ذاتي ، فإن لم نتجاوب مع الآثر بؤدوقه لم يمكننا اعتباره فنا . لكن الفن ، كل فن . . . اصطلاح . . . فما هي أشهر مصطلحات الرقص الأكاديمي مادام تلدوق الفن منوطا بمعرفة الكثير عن مصطلحاته .

## ٢ - أوضاع القدمين

يعرف الفنانون أهمية الركيزة في كل عمل تشكيلي ، سواء أكان هذا العمل معماريا أم في فن النحت ، بل في فن التصوير أحيانا . ويستشف الرواد أنفسهم - الكثير من خصائص التمثال من مجرد أوصاف ركيزته ، ويقصير العبارة يلتمسون العلاقات الوثيقة بين الركيزة ومايلوها . . . أمرهم في ذلك أمر محض فن الرقص الأكاديمي . . . ولا عجب فالحدث عن جمال الخطوط وانسجام النسب في التكوينات لا ينتهي في الباليه . وأهمية الركيزة في الرقص الأكاديمي تجعل منها أحد الأسس في تعلم هذا الرقص .

(١) ألا يبالغ سارتر وهو يقول :

أن مايسمى خداعا في الفنون التشكيلية مثلا وسيلة يتلوع بها الإنسان لنفسه ، هو وسيلة يمكن أن يدركها الذي أي لا يمكن أن يحبط عنه الأمر بحيث يمتريها غايه !

بيمناه وتارة يسراه حتى يتساوى نصفا الجسم في النمو .. أى في اكتساب الامكانيات .

تعال معى الى قاعة تدريب .. بها معلمة وتلميذة تمسك العقلة يسراها .. المعلمة تتحقق من ان رأس التلميذة وظهرها منتصبان تماما وفي غير تشنج ، أى أن السلسلة الفقرية عمود مستقيم ليس به اقل اعوجاج من أوله الى آخره او داخل قليلا في منتصفه نحو جلد البطن الخارجية . تتأكد ايضا من ان قدمي التلميذة وساقها وفخذيها مفتوحة تماما ، أى في الوضع المنفرج . بعد هذا تطلب منها اداء الارضاع الخمسة .

١ - **القدمان في الوضع الاول** ، ثم وهى في نفس الوضع تنثني ركبتيها ، ثم تقف وتمد قدمها اليمنى نحو اليمين .

٢ - **القدمان في الوضع الثانى** ، تنثني الفتاة ركبتيها ثم تقف وتحرك قدمها اليمنى استعدادا للوضع الثالث .

٣ - **الفتاة في الوضع الثالث وهى واقفة** ، ثم تنثني ركبتيها ، ثم تقف وتنحو بقدمها اليمنى الى الامام استعدادا للوضع الرابع .

ودواليك حتى الوضع الخامس وهى في كل وضع واقفة ثم تنثني الركبتيين ثم واقفة . وهنا طلبت المعلمة من التلميذة ان تعيد الكرة ولكن باسساك المعلمة باليد اليمنى .. فراحت الفتاة في هذه المرة

**الوضع الرابع** : المشطان متوازيان ولكن تفصل بينهما مسافة قدرها حوالى قدم . وهذا الوضع بأنواعه الثلاثة معروف في بعض رقصات آسيا .

**الوضع الخامس** : مثل الثالث .. لكن الالتصاق يكون بطول المشطين ، أى ان طرف كل من الكعبين يمس اطراف القدم الأخرى ، وهذا الوضع الذى يبدو صعوبة ادائه في وضوح هو اكثر الأوضاع استعمالا في بدء ونهاية الحركات .

وهذه الأوضاع تفرض فى وضوح الوضع المنعرج الذى بدأنا به الكلام ، وهى تؤدي والجسم منتصب مع الركبتين المشدودتين والكعبين المتلتصقين بالأرض او مع نتي الركبتين والظهر منتصب ، او مع بعض الانثناء في الركبتين والظهر منتصب ، او مع ثني جزء من المشطين او على الأطراف ، وفي هذه الحالة لا بد من احتذاء الخف المشهور chaussons

على انه يفتش من كل اطالة ان ندخل قاعة رقص فننتحقق بأنفسنا كيف يكون التدريب على اوضاع القدمين .. علما بانها حركات غير مقصورة على الناشئين والناشئات .. فالكواكب لا يقل تمرينهم عليها ساعة او ساعتين او اكثر كل يوم من ايام حياتهم الفنية . ان قاعة الرقص مغطاة جدرانها بالمرابا الكبيرة ، لكى يتحقق المتدربون والمهذبون اولافا ولا مما هو خطأ وما هو صواب في **الوضع الاول** . فنتجبه في المرابا عقلة موازية للأرض ، يستعملها المتدرب بآلة



شكل (٧)  
العقلة والتدريب على اوضاع القدمين



تحرك قدمها اليسرى للانتقال من وضع الى آخر ، وذلك حتى بلغت الوضع الخامس . لكن المعلمة مررتها باعادة المجموعتين - اى مرة - وهى تمسك العقلة باليمنى وتحرك قدمها اليسرى ومرة وهى تمسك العقلة باليسرى وتحرك قدمها اليمنى - ولكن مع نصف الانثناء فقط ، اى ما هو اصعب اداء الا ان عضلات الفتاة كانت قد اكتسبت بعض المرونة ، او سخنت كما يقول اهل الصنعة ، وفضلا عن مراقبه العتاة بعينها كانت المعلمة تصبط ابقاع تحركاتها ، وذلك بدفعها الارض بعضا تارة .. او بتصفيتها تارة اخرى .. او برفعها كلمات غير مفهومة لعلها كانت في الاصل وصفا للحركات المؤداة . ولم ينشأ الدرس بهاتين المجموعتين الأخيرتين ، فقد اخذت المعلمة بدر على آلة تسجيل موسيقية مقطوعة دانس بليئة ، فخذت الفتاة تميد المجموعتين مع احتلالات بسيطة .. ذلك أنها راحت تؤدى اثنتين متواليتين في كل وضع لمقتضى الحال .. حيث لا بد من مازورتين من الفالز للهبوط والنتين للصعود ، كذلك الانتقال من وضع الى آخر بتحريك احدى القدمين **battement tendu** (١) جاء اسرع من ذى قبل .. اى بحيث يطابق بدء كل ثنى جديد اول مازورة جديدة . وهكذا لابد ان تعرف المبتدئة وتجرى ان الرقص تنظيم مكاني زمانى في **battement tendu** . ان الرقص فن تشكيل حركى .

## ٢ - اوضاع الذراعين

لم يكن لى ان انتظر حتى ذلك اليوم من الاسبوع الماضى حيث اتحدت بلجنة امتحانات بمعهد باليه حكومى ووضعت امامى ورقة قدرت بهسا نفس الدرجات للحكم على حركات اليدين والذراعين والقدمين والراس والجذع ، في أثناء الرقص الاكاديمى .. لا عرف ان هذا الرقص الاكاديمى اكثر من مجرد حركات اقدام - اى كما هو بهاجم احيانا وان اهل الرقص يفكرون باقدامهم .. الى آخر هذا الاسفاف الذى يعاد ويكرر للأسف من حين الى حين . وأنا غاية ما فى الأمر ان الاتفاق بين المدارس حول اشكال الذراعين وحركاتها اقل منه بالنسبة للقدمين اذا استثنينا اوضاع الذراعين المقابلة لأوضاع القدمين فليس هناك مصطلحات دوليسة تخص الذراعين، وهذا في حين ان المصطلحات الخاصة

(١) **battement** من فعل **battre** اى ضرب ي ضرب . وهنا ضرب الهواء . ويشمل هذا الاصطلاح مختلف حركات القدمين الراحدة وهى مشدودة في الهواء تنتقل من وضع الى آخر - ويقال ايضا **dégagé** من افسح يسح .

بحركات القدمين اكثر من ان تحصى عمليا . والواقع ان الرقص الاكاديمى لم ينتبه الى امكانيات الذراعين التعبيرية الا في عهد متأخر ، ولعل هذا لم يحدث الا اثر دراسة الرقص لدى الاغريق وفى الهند ، ان لغة الرقص العظيمة التى رتبها الهنود تعد للذراعين من اهم مقوماتها . ولقد لحننا فى مقالنا السابق عن هذا الموضوع بالنسبة لليونان وروما . هكذا تنبه رجال الباليه الى ان اليدين تترجمان في رقة ولهاقة وتعبيران بسهولة ، وانهما عنوان الشخصية اكثر من الساقين ، وان تمريناتهما لا تتطلب قوة خاصة او بهلوانية خاصة ، فهى تمت الى الدلال وحسب . يقول ليفار : **ترقص الاقدام بينما تقضى الاذرع** . ولكم تقضى ادباء ومصورون ومثالون بالشاعرية التى كانت تتدفق من ذراعى **بالفولفا** او ذراعى **ايزادورا** فكانت وان كانت هذه الأخيرة معروفة بعدائها للرقص الاكاديمى !

وغنى عن الذكر ان تمرينات الذراعين تتم في وسط القاعة ، اى بعيدا عن العقلة ، وبغض النظر عن دورهما الجمالى ومختلف التكوينات الانشجامية التى يعقل بها كل باليه نذكر ان دورهما الزينفى في حركات الدوران مما يطول ذكره .

## ٤ - الاداج والليجرو والخطوة الثنائية الكبرى

**الاداج** : مختصا تعن معلمة الرقص عن اداج فانها تعنى مجسوة تراكيب بطيئة هادئة ، خطوطها واضحة منسجمة .. وهذه التراكيب التى تشتمرك فيها جميع اجزاء الجسم - وان كانت تبسود سهلة فى انسيابيتها - صعبة الى حد الارهاق .. وهى عمليا تساعد التلاميذ والتلميذات على التذكر - اولا فاولا - بكل ما قد تلقوا من دروس اقتصرت على المفردات والتراكيب القصيرة .. وذلك فى اطار شائق مفر .. وهذه الرقصة الهادئة الشاعرية - او الاداج - تعتمد تشكيلات ( البلاستيكية ) بخاصة على ما اشتهر باسم **الاييتود** والارابسك .

**الاييتود** : بالرغم من ان بعض ملاح هذا الشكل « المتعدد الأنواع » تعتبر معروفة بالنسبة للعالم الفنى القديم الا ان فن الباليه ، ذلك الذى ظهر رويدا رويدا ابتداء من بلاط لويس الرابع عشر على يد بوشان ولولى وموليير ، لم يعرف الا فى مطلع العصر الرومانسى ، اى بعد اكثر من قرن من تأسيس اكاديمية باريس ، ويرجعه الأستاذ الشهير كارلو بلازيس ( ١٨٠٣ - ١٨٧٨ ) الى تمثال مركيوري ،

( اله التجار واللصوص والخطابات ، وخادم آله  
الاوليمبوس ) للفنان يوحنا بولونيا (١٥٢٩-١٦٠٨)  
الفيلسوف المولد ، بعد أن استقر به المقام في بلاط  
المدني بفلورنسا .

والايتود توازن على قدم واحدة ، في حين تكون  
ساق القدم الاخرى مثنوية موازية للارض ، ويتجه  
الى أعلى الذراع المقابلة للساق المرفوعة بينما توازي  
الذراع الاخرى الارض ، ولعل أشهر أنواع الايتود  
ما يسمى بال evolée , effacée . وواضح أن  
هذا الشكل يدخل في تركيبات كثيرة . . . فقص  
تغز الراقصة وهي في هذا الوضع المتوازي كما أنها  
قد تدور حول نفسها الى آخر ما يبدع المبدعون من  
تكوينات جميلة معبرة .

**الارابيسك** : الأستاذ بلازيس - وإن كان يلمح  
عن الأصل العربي المحتمل لهذا الشكل المعروف في  
الباليه - يرحبه بصراحة الى تصميمات رفاثيلو ،  
وميكل انجلو ، مما تعد بين أعمال الفريسكا  
بالماتيكان .

**والارابيسك** . . اتبند متطرف ، ممدود ، مشدود  
الى أقصى حد ، أي أن المسافة بين أطراف أصابع  
اليدين المرفوعة وأطراف القدم المرفوعة تبلغ في هذا  
الشكل أقصاها . . وتعرف عنه أربعة أنواع . .  
يصحبها قفز ودوران من شتى الأنواع .

**الاليجرو** : يشير هذا المصطلح في الموسيقى  
والرقص الى الحركة السريعة ، النابضة بالحياة . .  
ومن ثم فحركات رقصة الاليجرو قصيرة ، حاذقة ،  
براقة . . تعتمد على القوة والبهلونية أكثر من  
اعتمادها على الدلال والانسجام الشعري مما يميز  
الايتود . . ومن هذه الحركات الجليساد ، انزلاقات  
جانبية في العادة ، والوغب الطويل ، والدوران في  
الهواء . . من مختلف أصناف القفز واللف الصعبة  
الموصفة . .

**الخطوة الثنائية الكبيرة grand pas-de-deux classique**  
غنى عن الذكر أن كلمة pas الباليه لا تعني  
خطوة بمعناها اللغوي الدارج step أي المسافة  
التي نخطوها القدم في السير أو الجري . . وإنما  
تعني ما هو أكثر من هذا بكثير ، فهي تعني  
إزمانا قصيرة وطويلة petits temps grands temps  
تعني رقصة كاملة . . فال de deux رقصة يؤديها  
اثنان ( عادة رجل وامرأة ) وال pas-de-trois  
رقصة يؤديها ثلاثة قد يكونون مؤلفين من رجل -

وامرأتين أو رجلين وامرأة pas-de-quatre  
رقصة تؤديها مجموعة مكونة من أربعة أشخاص  
قد يكونون أربع بالريينات . . كما حدث ذات ليلة  
في لندن بين أشهر مشغلات الفن الرومانسي . .  
وهو الحدث الذي ما زالت أخبار الباليه تغسر  
بسيرته بعد قرن أو نحو ذلك .

وما من أحد يخفي عليه أن أعمال الريبورتاج الكبير  
لا تخلو من ثنائية حب duo d'amour . . يترقبها  
الرواد منذ أن تطأ أقدامهم أرض قاعة المسرح ،  
وهي التي تمثل ذروة الدراما وأبهى ما يرقصه  
بطلاها ، وهي التي تقسم في الأغلب كمنتخب من  
الباليه كله في برامج المتنوعات . . وهذه الثنائية  
كثيرا ما تصحب بمجرد عزف منفرد . . على الكمان  
أو الفيولونسل أو الفلوت . . والخطوة الثنائية  
الكبيرة تتكون عادة من أربعة أجزاء تختلف طولها  
وعرضها من عمل الى آخر . . فاليك نموذجا على  
سبيل المثال :

**الجزء الأول** - وهو الذي يعتبره البالييومان  
- أي عاشق الباليه - أسهل لحظات الرقص  
وأبداها تالفا . . تؤدي البالرينا ال grands  
développés والايتود والارابيسك ، فيبدو متواضعا  
دورا عليها وهو يراقصها . . ولعل هذا من رواسب  
العصر الرومانسي الذي راح يمجّد المرأة على حساب  
الرجل فتخلت عنه وارتفعت على أطرافها وبدأت  
كالزهرة في قمة العود . . بل كأنها أنيريا لا تربطه  
مادة بالأرض وجاذبيتها . . قليل عنه : ( حملال )  
لا تقع له الا في ال temps portés et enlevés

حيث يرفع رفيقته في الهواء . . وقيل : ( محوّر )  
تدور حوله وتدور ساحرته . . وقيل أن دوره  
رمزي محض لأن البالرينا لا تضع يدها عليه وإنما  
على الهواء . . لكن الرجل قد استرد - فيما يبدو -  
الكثير من مكانته على يد بتيبا وفوكين وبعض  
المحدثين . . وعلى العموم لا نستطيع أن نتشاقى  
عنه في تكوين يقوم انسجامه الفني عليه وعليها  
سويا مما . . وكنت أود - لو اتسع المقام  
أن النصح مقال أحد أئمة الرقص « انطون دولين »  
حول حقيقة الصعوبة في دور الرجل في هذه  
الثنائيات . . فإذا واثقت الفرصة فأقرأ Supported

في أحد أعداد مجلة The Dancing Times  
عام ١٩٣٥ .

**الجزء الثاني - يتألف من متنوعات ينفرد بها الراقص ..** فتتفجر قواه العضلية في الوثبات الطويلة والغفزات الهوائية الصعبة المعقدة ذات الاتجاهات المتعددة في الهواء .

**الجزء الثالث - وفيه تعود الراقصة لتقدم بمفردها متنوعات خفيفة براقة من « فوتيه » و ( ديپوليه ) في manages .. في خطوط زاوية او حول خشبة المسرح .. وغير هذا وذاك مما يشتمل حنفها وتمكنها من أدق الحركات واصعبها ..** فهل تذكر دور أوديل في الفصل الثالث من بحيرة البجع ؟ انه من أدور أمثلة الاليجرو .. كما ان دور ( أوديت ) من أرق ما يستشهد به لرقصة الإداج ..

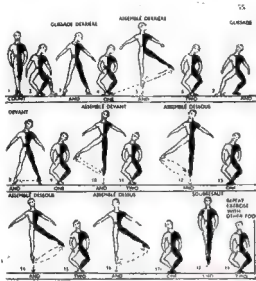
**الجزء الأخير ، او الفينال ، أه الكودا :** يجب ان يكون لامعا .. يأتي الراقص في وثبات عظيمة ننم عن أقصى نشوة وينظم للراقصة فينهيان ما استهلته في الجزء الأول في روعة ودلال ، مع مراعاة الخسب الدرامي لقصة البالية جهد المستطاع ..

وهكذا رأى بعضهم ان يشبهوا الخطوة الثانية الكبيرة بالسفوفية بحركاتها الأربع النقيدية .. كما رأى الغير مقارنة البالييه بالكوشيريه حيث يقوم الخورس في الأول مقام الأورجستر في البالييه .. والراقص والراقصة مقام العزف المنفرد .. وعلى كل حال فالموسيقى أخت للرقص .. على حد اعتبار الأوليمبوس ..

### ٥ - الوثب والقفز

قفزة الرياضي .. غاية ، شيء كامل ، تؤدي وفق قواعد .. لكن أهم ميزاتها مدى الارتفاع ، وتغير الأرقام القياسية عاماً بعد عام ، أي تسجل من جديد كلما تنازل الأبطال . وأما قفزة الراقص الأكاديمي فوسيلة ، جزء من كل ، ترتبط لا محالة بما قبلها وما بعدها من أشكال وحركات ، فهي لحظة من الاستمرار الكوريجرافى ، لحظة تعبير عن الذبذبات الشعرية ..

وهكذا ، بينما تتألق الباليرنة على أطرافها يفتتح الرجل القضاء ويشكله في كبرياء بقفزاته ووثباته ، وأما اذا كانت الراقصة تحاول أحياناً منافسته في فتوته المنطقية فهل حقيقة يتفق فعلها مع طبيعتها الرقيقة ودلالها الوديع الملمح الطبيعي ؟ فإذا كانت بين الحين والآخر .. تنفجر فهي سرعان ما ترتد الى شاعريتها السلسة الهلينة ..



شكل (٧)

ولذا كان الكلام عن ميكانيكية القفز - عامة او خاصة - في الرقص الأكاديمي يفوق هذا المقام ، إلا انه لا بد من كلمة حول أنواع القفز ، وهي أكثر تنوعاً من تلك التي نرى في الرقص الشعبي . فلننصر هنا على ذكر أشهر خمسة أنواع يمكن ان التعرف عليها بسهولة :

**المجموعة الأولى -** يكون فيها بدء القفز بالقدمين معا ، والمبادرة الى الأرض بالقدمين أيضا .. وأشهر أنواع هذه المجموعة : القفزة الكلاسيكية المشهورة (euper saltus) soubresaut

وتضيف اليها saut d'écart, sauts carpiés, groupés, amazone

**المجموعة الثانية :** البدء بالقدمين والوصول على قدم واحدة .. ومنها القفزة المصرية elissonne وتضيف اليها القفزة الهندية حيث حركات الساقين تذكر بوضع بوذا الشهير .

**المجموعة الثالثة -** البدء بقدم واحدة والوصول بالاثنتين .. وأصعبها ال assemblé بأنواعها .. وهي تمتاز بما تتم عنه من فتوة .. ويصبرها ليفار أساساً للانطلاق .. وتفتى اللوحة التي استقناها من كتيب الأستاذتين امبروز وفرانكا عن الشرع الطويل .

**المجموعة الرابعة -** البدء بقدم واحدة والوصول عليها .. وأشهرها ال enbriole ( أو قفزة الجدى )

(١١) التفويج على هذا القفز تكون خاصة بال temps levés

يكون فيها الجسم معلقاً في الهواء .. مثلاً ، أي غير عمودي .

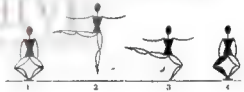
**المجموعة الخامسة -** اليده بقدم والوصول على الأخرى \* وأشهرها ad jetés ( من jeté : رمي يرمي ) وهي وثبة متعددة الاتجاهات ، وهي ككل قفزة جزء من كل .. فمن التركيبات الدارجة الـ jeté battu

#### ٦ - اللف والنوران rotation

اننى أحس أن في الجمع التقليدي بين اللفطين العربيين ما يكفي لمقابلة اللفظ الأجني ، وهذه الحركات الدائرية تثير - في عني - اهتمام العارف وغير العارف على السواء ، وأهمها :

٢ - tours chaînés ou déboulés : وهي سلسلة أنصاف دوائر صغيرة جداً ( نصف دائرة نهر اليمين ونصف دائرة نحو اليسار ) تقطع بها البالرينية خشبة المسرح في خفة وسرعة ورشاقة ، لا تخلو من حياة أو شقاوة حسب القسام .. وهي أشبه بالأرنب البري حين يفر من أمام بندقيّة الصياد ، وخط سيرها يكون أمام خطوط زاوية ، أو - أحياناً - دوائر كبيرة تملأ المسرح .

٢ - وفيها تدور الراقصة ( أو الراقص ) حول نفسها دورات كاملة في انتصاب



Différentes manières de faire la cabriole



شكل (٨) تعريب تحليل مارسيل بورجاد  
١ : سبون ٢ : كاتريبول ٣ : سوبرسوه

على أصابع إحدى القدمين وتضرب الساق المرفوعة الهواء ضرب السوط .. تعبيراً منها عن الشدوة أو التمرد ، أو الثورة .. بل قد تكون في أثناء هذا في وضع اتيتود أو أرابسك .

ومن أشهر أخبار البالية الـ ٣٢ فوجيته التي كانت بالرينات إيطاليا يبهرن بها الروس في أواخر القرن الماضي .. فراجحت بالرينات روسيا .. وغير روسيا يقلدنها .. أن الذي كان يبدو بالأمس اعجازاً يبدو اليوم عادياً أو شبه عادي ، بعد أن ارتقت طرق التعليم وتقدمت ..

وهذه الحركات الدائرية الملوية العازونية - على الأرض أو في الهواء - مثل أشكال الرقص الأكاديمي كافة - عرفت شيئاً فشيئاً .. فالعهد المصلح الفرنسي الكبير جورج نوفيير ، ١٧٢٧ - ١٨١٠ ، كان المعتد استعالة أداء أكثر من ثلاث بيرويت كاملة على عنق القدم ولكن سرعان ما انحلت تلميذته الألمانية آلامية هاينسل بشيوتجارت ، تتألق في دوراتها ، ومن بعدها ابن زوجها قستريس العظيم الذي دأب على أن يهسر المصورة فيجيه لبران ، بريق لفة الحاذق ، وأما عن أنصاف البيرويت بمعرفة خليفته كارلو بلازيس دمي لا يكاد تهابت .. لما تعنى من صعوبات ، لكننا للزلم البند على غير ما كنا عليه بالأمس .. فاليوم نصرف اهتمامنا إلى التعبير ، إلى الجمال .. لا إلى الحنق في ذاته .. وسواء بهرت إيهساسارنا reversé en dehors أو الموران مرة واثنين وثلاثاً في الهواء نرجو في شتى الحالات أن تحرك اشجاننا .

#### ٧ - الرقص الأكاديمي .. رقص مسرحي :

لم يعد هناك واحد - فيما أظن - لا يفهم أنك تقصد المسرح الراقص إذا ما ذكرت كلمة باليه .. وفي أوروبا وأمريكا كثيراً ما يطلقون كلمة الرقص المسرحي على الرقص الأكاديمي « أو الكلاسيكي » ، أي يضمون اللفظ رقصة آخر مشتقاً من الأكاديمي وأن بدأ - أحياناً - نائراً خارجياً عليه - مما ليس هنا مجال التعرض له .

ولكن من يصدق أن (١) Le Ballet Comique de la Reine - (١٥٨١) الذي استندمت له إحدى ملكات فرنسا ألسيد بلجيوزو من وطنها الأصلي ،

(١) كوميك هنا ليس معناها مضحك ، ولكن دواهي وأن كان هذا الاسم على غير معنى ، غير التسمي يفهموه الأراحم المصري !

أو ما سعى من قبل ( ١٣٩٣ ) Bal des Ardents لأنه احترق في أثناء عرضه من احتراق من لأمراء وفقد الملك باقى قواه العقلية .. من يصدق أن ما راج يقدم Ballets de Cour مدى أكثر من قرنين ليس بينه وبين مفهومنا العصرى للباليه شيء ما ؟ لعل السمة المشتركة الوحيدة أن مدرّس الشيش كان يدرّس الرقص - وربما كان ذلك لحكمة سقراط القديمة القائلة بأن أعظم راقص هو أعظم محارب أيضا .. فلا يزال الشيش يعلم في ليننجراد وغيرها ..

لقد كان الباليه الى قرنين مضيا يستغرق سهرة فائرة داخل أبهاء القصر تطول ست أو سبع ساعات، ويتطلب أعدادها الملايين وشهورا من وقت النبلاء والغواد مع قلة من المحترفين .. كان الباليه تلقيا للملك في شكل تلاوات شعر وغناء ، تتخللها استعراضات أكسسوارات ضخمة غريبة مع دخلات راقصة يقدمها فرسان البلاط ( على مرأى من دافى الطرائف ) .. وكل يحاول أن يطلق زميله يزيه ، ولكن واحدا لا يستطيع أن يرتدى أسلحة من زى كالبجولا ، كان الباليه بهي الاقطاعيين عن النشائس والمؤامرات ضد سيدهم .. هكذا لا تلي لها فجأة - في وثيقة تأسيس اكاديمية الرقص على نمط اكاديمية التصوير والنحت - أن الملك الشمس - وترجع هذه التسمية الى أنه في مرة من عشرات المرات رقص في زى صورت عليه الشمس - يخشى على مستقبل الرقص من الأعداء والدخلاء .. والروتين .. فاذا بأستاذه بوشان على رأس الاكاديمية يشرع لأوضاع القدمين في خطوات قصيرة ، ولا عجب فنحن في عصر آل monuet على حد تعقيب الخبير الألماني البرز كورت زاكس ، متجاديا هكذا في تطويع الرقصات الزربية وكان قد بدأ هذا التطويع منذ دخولها القصر ، ويقصر الرقص على المحترفين - ومع اعتلاء المحترفين - دون غيرهم - خشبة المسرح، وما ترتب عليه من ازدياد المسرح بمقابل، واعتبار أن النقد ليس لفنة ولا تمردا ، ظهر نوعا ( الكوميديا - باليه ) و ( الأوبرا - باليه ) - وإن كان بعض الممثلين المحدثين يعتبرونها قد اشرا قدوم المسرح الراقص الصرف .. ولكن بزوال بوشان وموليير، ولولي ورامو .. من المسئولين عن هذه الوثبات استبد الروتين الرتيب الثقيل ، مرة أخرى ، بكل

شيء .. وبعد قرابة قرن جاء مشروع اسمه نوڤير يفتى - على مسمع من فولتير ، وديدر - بأعماله وخاصة برسانته المشهورة : لا أقتنع مستعارة صماء ولا رقص للرقص ، وإنما أحداث درامية .. أن الإيماء الروماني كان أكثر تعبيرا من رقصنا .. فلا بد من أن يصاحب الإيماء كل رقصنا ولهذا ظهر ballet d'action ballet pantomime الدرامات الراقصة الایمانية ، وأخذت تتبلور على يديه وأيدي تلاميذه وبعض معاصريه ( المصلحين مثله كهلفردنج ، وأنجيولينى ) أشكال وحركات جديدة على دنيا الباليه ، بلغت على يد الرومانتيين أكمل وجه .. وكما أسلفنا الذكر .. فمن يصدق أن الباليه حتى عهد نوڤير لم يكن سوى مقدمة ، ثم جزءا أول، وثانيا وثالثا ورابعا : شاكون وباسكاليا .. وعلى أن هذه الرقصات القروية كانت تطويعت حتى أصبحت اشكالا موسيقية محضة .. وما يرقص بهذه الاسماء لا يكاد يشبه ما يمارسه أهل الريف أو أبناء الشعب عامة من رقص !! ولكن - مرة أخرى - مع زوال نوڤير وصحبه عاد الباليه الى سيرته السابقة من تفكك وعدم خيال وتعبير .. وروتين !

وعلى يد الرومانتيين - ومعروف نهجهم من الطرفة على الإلهام والخيال والذاتية وتاليه المرأة والأحلام بالافاصيل .. بلغت تصانيف كمارجودونوف وفستريس ، من تلامذة وغير تلامذة نوڤير ذروة المهارة والتعبير ، وظهرت موضوعات جديدة تغنى الباليه، موضوعات انسانية كاملة ، تجمع بين الواقع والخيال ، وجاء الى الباليه موسيقيون حقيقيون ( وكانت موسيقاه من قبل مجرد ترجمة بدائية لحركاته لا تفرق سوى الصناعات المترقة ) وقيل ( عصر بالرينات ) كما قيل عن العصر اللاحق ( عصر مصممين ) .. ومن بينهم من هاجر الى روسيا مؤقتا أو نهائيا قبل بتيينا .. بينما الحقيقة أنه لا بد من تبادل الإلهام بين المصممين والبالرينات .. وتوضعت أغلب سمات الباليه كما تعرفها اليوم .. ومع ذلك فهزل مثل هذه الأعمال الرومانتية مما تقدمه الفرق المحددة تعتمد أصابع اليد الواحدة ؟ ذلك أن المعاصنة الرومانتية في فرنسا أو إيطاليا أو ألمانيا اعتبها روتين .. بل نفس ابداع بتيينا في روسيا تدهور وأعقبه روتين .. وهنا يذكر التاريخ اسما فلذا جديدا هو ميخائيل فولين .. الذى استرد رقص

الرجال على يديه ، دوره الطبيعي نهائيا .. وانتهج التعبير بالتشكيلات الجماعية .. ويعتبر المعلقون خروج قافلة دياجيليف الى غرب أوروبا .. وأمريكا ظاهرة كبرى في تاريخ الفنون كانه .. ان أعماله الاولى - وهي اخراج جرى - يسدج فتوة لكل تعاليم عصور الازدهار مغربلة مصغاة - بهرت عيون الجماهير وأذناها .. حتى ان صفوف ذلك الرحالة راحت تنضخم بقول جديدة كبيرة وقلوب أكبر فانزعت عناصر البالية فنيا .. ان البالية مسسول من ثالث ( الكوريجراف - والموسيقى ، والديكوراتير ) .. وحفاظا على وحدة نتاج هذا الثالث المتكامل يأتي بالموضوعات احد

افراده ويتدارسها جميعهم .. واتسمت أفق البالية بتمازج صناعة الجدد مع فلسفات حياتنا المصرية الوثابة .. حتى انه عرف لأول مرة في تاريخه .. أمر المدارس الفنية المنسدة في نفس الوقت .. شأنه في ذلك شأن كل فن .. فمن فولكلورية الى تميرية الى غير هذه وتلك .. تفيض كلها شاعرية ! ( شكل ٩ ) \*

وهكذا يعتبر فن البالية بحق فنا عظيما ناصجا بما ورث من تجارب نبيه وانسانية تشكلت مع الأيام وحلته قادرا على الارتقاء في أقصى أمان \*

(١) الفرج أي شفاه الروح .. كالاندرس اربسطو !



شكل (٩)  
دوران في الهواء - تحليل سرج ليلا

# رفيق على النهر

للشاعر  
عبد ممدوى



قال لى فى اشرافه الانسان  
وعلى الافق خلفه الاكوان  
وبقايا من النسيم الوانى  
( .. انت فى حيرة تدمر بشانى  
مذركنا من عند ( آندران ) )  
رحت يا صاحبي هنا ترعاني  
مقعدي قد قدمته بجان  
ثم قلمت مرة فنجاني  
واجلت السفين كالمهرجان  
حين حدثني عن الفنان  
واطلت الحديث عن ( ابن هاني )  
ثم عن من عرفت فى السودان  
كان ما قلت فى الدجى: شمعاني  
.. وسجا الليل فى دمي ولساني  
فتمطت بقسامتي نغلتان  
واستراحت بجهتي نجمتان  
لم سالت ورفرت دمعتان  
واستجارت بظافلي كلمتان  
فاستمع قصتي ، وقرب مكاني  
.. فانا عدت من ربانا الحسنان  
من جنان مضفورة الأعصان  
وضفاف دفاقة الاحسان  
ونقوش تهم بالجدران



من دى دسيس عظيم الشان  
ونفرتار ربة الاكوان :  
.. كل ما قد حصده من زمانى  
حفنة من ترابها الريان  
قد جمعتها فى لفة الحيران  
هى فى ( صرة ) بقرب بنانى  
.. كنت ارجو موتى مع الرعيان  
ومع النخل ، والدجى ، والامانى  
ومع الحقل مترعا بالافغانى  
ومع السطح والجبال الروانى  
ومع النهر وهو يطوى كيانى  
ويهد المياه فوق الزمان  
وعلى تاريخ عظيم رعانى !

\* \* \*

وبدا الشيخ فى دجى الأحزان  
مثل ( نوح ) بهم ( بالسكان )  
وابنه خلفه مع الطوفان

.. لم يزل باكيا الى ( اسوان )  
ومشيحا بعمره الحيران  
ثم ضاعت دموعه فى هوان  
وارتمى فى عوالم النسيان  
دمعة . اسقطت من الانسان

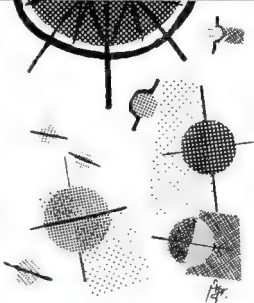




# لماذا دخلنا عصر الفضاء

بقلم :

الدكتور عبد المحسن صالح



لم جاء عصر الفضاء ، ودخلنا فيه مع الداخلين قبل ان يغتنمنا ركب التقدم العلمي ، لانه بمثابة الخطوة الاساسية لتطوير جميع انواع المعرفة ، بما في ذلك علوم الحياة والصواريخ والفنانة والقذائف الموجهة والفلك والالكترونيات والطبيعة ، والرياضيات ، وكيفية الوقود والمعادن والارصاد الجوية والميكروبيولوجي والطب والزراعة ، وكل مايطرا وما لا يطرأ لك على بال !

\*\*\*

والواقع ان تقدم العلوم بخطوات واسعة لم يتأت الا بتكاتف علماء ذوى اختصاصات مختلفة ، وتعاونهم جنبا الى جنب فى صعيد واحد ، فحققوا بذلك معجزات رائعة ، ولقد جاء الاوان لكي يجتمع علماء العرب على شيء لم يجتمعوا على مثله من قبل ، فان ابحاث الفضاء تتطلب مساهمة كل عالم عربى بجهوده - لا في جمهوريتنا فحسب - بل فى كل الاقطار العربية الشقيقة .

ولقد اطلقنا من قبل صواريخ من طرازات مختلفة - والصاروخ هو القوة الدافعة التى تستطيع ان تدفع أى جسم ارضى مناسب ، لتتحطى به قوة الجاذبية الارضية ، وتحرره من عبوديتها الابدية ، وبمدها يصبح الجسم حرا فى الفضاء ، يدور فيه كيف يشاء ، حول الأرض تارة ، وحول القمر او الشمس او الكواكب تارة اخرى .

اذا كنا قد دخلنا عصر الفضاء ، فاننا نقف الآن على حافة عصر متح من عصور الاستكشافات العلمية لنخوض محيطا هائلا ليس له شواطي ، ولا حدود . . . ذلك هو محيط الفضاء الواسع الرهيب الذى تسبح فيه الافكار والكواكب والنشوء .

وقد سبق اجدادنا قدماء المصريين العالين كلهم التطلع الى السماء ، والتفكير فى كنهها ، فلهذا لم يتوصلون الى فهم بعض اسرارها ، وجاء من بعدهم علماء العرب ، وكان لهم فى ذلك نظريات ومؤهلات .

ولقد دخلنا عصر الفضاء الآن ، كما دخلنا من قبل عصر الفرة ، اذ ليس من الحكمة ان يتقدم العالم من حولنا بخطوات واسعة فى هذا المجال ونقف نحن لثرب ونتفرج .

واذا كان الظن ان دخول عصر الذرة وعصر الفضاء هو فى حد ذاته هدف لا تحتاج قنابل ذرية وايدروجينية والسفر الى القمر والكواكب والنجوم . . فهذا ظن خاطئ ، فقد وجدنا فى الفرة قوى رهيبة ، تجب السيطرة عليها لخدمة الانسان ، لتدميره ، كما حدث فى قبلى هروشيما وناجازاكي ، وبالرغم من ان الطاقة الذرية سلاح ذو حدين . . الا ان استخدام احد هديها فى الاغراض السلمية ليس له حدود ، فهى الآن تخدم العلوم والصناعة والطب والزراعة والثروة الحيوانية وتكشف لنا كثيرا من غفيا الحياة والاسرار . . الخ

ولكن الأمور هنا ليست بالسهولة التي قد  
تصورها ، فما من صغيرة ولا كبيرة الا وكان لها  
حساب دقيق ، وتقدير معلوم ، زد على ذلك انها  
تستلزم دكاء منقطع النظير .

والموضوع طويل ومتشعب ، ولكنني سأقتصر الأمر  
هنا على بعض نقاط . ليكون فيها الدليل للمعوس  
على مسارعنا في دخول عصر الفضاء .

فإنك تطلق صاروخا ليتحرر من الجاذبية الأرضية  
كان لابد لما من بحوث في طبيعة المعادن والسبائك  
التي سنستخدمها في صناعة الصواريخ ، نتيجة  
لاندفاع الصاروخ في طبقات الجو بسرعة رهيبه ،  
وما يتبع ذلك من احتكاكه بعنف مع جزيئات الهواء  
فترتفع درجة حرارته ارتفاعا كبيرا قد يؤدي الى  
انصهاره ، ان لم نوفق في اختيار المواد المناسبة التي  
تبنى منها جسم الصاروخ .

وليس خافيا عليك ، ما يتبع ذلك من فوائد نراها  
معا على الأرض ، ففي الوقت الذي سينطلق فيه  
الصاروخ ليجوب الفضاء ، سنرى تطبيقات عملية  
في حياتنا اليومية لما توصل اليه علماء الصواريخ  
من قبل في هذا المجال . . . إذ لابد من استخدام  
تلك السبائك في صناعة الطائرات التي تطورها  
أكبر من سرعة الصوت ، او في تصنيع القذائف  
الموجهة ، او في تبطين آلات الاحتراق ، او في صناعة  
المواد المقاومة للحرائق . . الخ

\*\*\*

ثم تأتي بعد ذلك مشكلة الوقود . . . من المعروف  
ان لكل وقود كفاءة فالوقود الذي يدير آلة أو سيارة  
لا يستطيع ان يدفع صاروخا ليعبر الفضاء الخارجي ،  
لهذا كان من المحتم على علمائنا الذين يعملون في  
كل اعمال المختصة بأبحاث الوقود ان يساهموا  
في بحوث من نوع جديد ، حتى نتوصل الى خليط من  
سوائل ملتهبة أو مواد صلبة ذات كفاءة عالية في دفع  
سعر الفضاء لكي تأخذ لنفسها مدارات في المجموعة  
الشمسية . . . أو قد تلجأ الى الطاقة الذرية الرهيبة  
بعد أن نسيطر عليها ونروضها ، وإذا روضناها فمن  
المحم أنها ستخدمنا في صواريخ أو في محطات  
أرضية تدعم الينا بطاقات وهيبة تطور بها صناعاتنا  
في جمهوريتنا الناشئة .

ومن المعروف كذلك ان لوزن الصاروخ أهمية  
بالغة ، فكلما زاد حملة . زادت أعما انطلاقه ، وليس

من الحكمة أن نجعل معظم وزنه وقودا ، والا فوث  
علينا ذلك كثيرا من الأغراض الأخرى ، كوضع  
أجهزة علمية لها قيمة بالغة ، أو حيوانات للتجارب  
أو الإنسان بما يحتاج اليه في سفره من أدوات  
وطعام وشراب . . . لهذا كان من المحتم ان توفر  
محازن الوقود في الصاروخ بالبحث عن وقود ذي  
كفاءة عالية .

ومما لا شك فيه أن أمثال تلك البحوث سوف  
تحدث ثورة في تطوير المحركات الصاروخية  
والناعات التي نستخدمها في اغراضنا الأرضية ، ان  
ليس بعيد مثلا أن نصنع سيارات تستطيع ان تحلق  
في الهواء أو على الماء اذا اعترضتها على الأرض عقبات  
تقف سيرها .

ومما هو جدير بالذكر مثلا أن عقارا جديدا قد  
استخلص من وقود قذيفة موجهة ليعالج به الأطباء  
الأمراض العقلية . . . ومن هذا يتبين لنا كيف ان  
الإنسان يثاب رغم انقه ، حتى ولو كان ذلكم وقود  
سلاح . !

\*\*\*

والصاروخ الذي يشق الفضاء بدون أجهزة  
البكرات الإلكترونية لا قيمة له من الوجهة العلمية  
الاطلاق . . . لا يمكنه من كونه قطعة من حديد تجوب  
الكون . . . ولكن كل الأمور العظيمة وكل الاكتشافات  
الرائعة لا تأتي الا عن طريق ما يحمله الصاروخ من  
معدات فائقة الصنع والدقة .

والواقع ان مهمة الصاروخ تنحصر في توصيل  
التمر الصناعي ( الذي يحمله في مقدمته ) ليضعه  
في مداره المناسب الذي سيدور فيه ، ثم ينفصل  
الصاروخ عن قمرة ، ويتركه ليؤدي رسالته عن  
طريق الأجهزة الإلكترونية التي يحملها في جوفه .

والقمر الصناعي ، هو في حقيقة امره ، بمثابة  
العقل الإلكتروني الذي يجمع المعلومات من الفضاء  
ثم يحلها ، ويرسلها الى الأرض على هيئة اشارات  
تقبلها محطاتنا الأرضية ، أي ان مهمته تهديد  
الطريق أمام الإنسان ، وإرشاده الى تخطيط برامج  
الفضاء ، ثم تزويده بمعلومات هامة لكي يتخذ  
الاحتياطات الكفيلة التي تضمن سلامته ان هو أراد  
الصعود الى آفاق في ظاهرها الرحمة ، وفي باطنها  
العذاب !

وقد ظهرت بالفعل اجهزة فى حجم عبء الكبريت أو حتى فى حجم قطعة النقود !

ومن الممكن استخدام هذا الترانزستور الضئيل فى الأغراض الطبية ، بعد أن وجد أساسا لخدمة السحوت العضائية ، ولقد استغل ليساعد المرضى الذين يعانون من اضطرابات فى القلب ، وزرعه الأطباء بالفعل فى التجويف الصدرى ليساعد على تنظيم دقات القلب !

\*\*\*

وكان من نتائج بحوث عصر الفضاء ، ان اخترعت مصابيح كهربائية غاية فى الدقة ، لدرجة ان الصباح يمكن ايلاجه خلال ثقب ابرة عادية ، وبالرغم من دقته المتناهية ، فانه يضىء بشدة ، ويرى الجراحون فى هذا الكشف الفصائلى فرصا كثيرة لاستخدامه فى الأغراض الطبية والجراحية !

وطب الفضاء علم جديد لايد من وجوده ، حتى يقدم بإمكانياته رواد الفضاء ، وان كان ههنا موسوعا طويلا . الا اسى سأعرض فيه فقط لما يمكن ايلاجه خلال ثقب ابرة عادية ، وبالرغم من العلم الطبي فى بلادنا مستقبلا .

عندما يدور الحيوان أو الانسان فى سفينته الفضائية ، فإن الاجهزة والعقول الالكترونية المثبتة حوله ، تنقل الى محطاتنا الأرضية صورة صادقة عن حالته الصحية ، كأن تقيس له درجة حرارة جسمه ، وتبضات قلبه ، وسرعة تنفسه ، وحركات معدته .. الخ .

واذا نحن التقطنا هذه الصورة الصادقة ، وادخلناها فى مستشفياتنا ، فإن طبيبا واحدا يجلس فى حجرة أمام اجهزة الالكترونية ، يستطيع ان يشرف على مرضاه واحدا واحدا ، دون أن يسفل اليهم الا فى حالة تستدعى الانتقال .

وهكذا نرى كيف بدأت الفكرة مع عصر الفضاء ، وسوف تنتهى آخر الامر لاستخدامها فى خدمتنا نحن على سطح الارض !

وستطور بحوث الفضاء اجهزة الاستقبال والارسال تطورا كبيرا فى جمهوريتنا ، وستحسن

ويعتبر عصر الفضاء ، بحق عصر الاجهزة الالكترونية الدقيقة ، سواء كانت هذه الاجهزة فى محطات استقبال او محطات التوجيه الأرضية ، و فى القمر الصناعى نفسه .. ولا بد ان هذه الصناعة الدقيقة ستتطور فى جمهوريتنا تطورا رائعا فدائما ما يكون الاختراع وليد الحاجة .

وبالرغم من أن الاجهزة الالكترونية تستخدم الاغراض العلمية الكونية ، الا أن نتائجها سوف تنعكس علينا بطريق غير مباشر لترفه عنا وتسعدنا ، وتيسر علينا سبل حياتنا .

ولأضرب لذلك مثلا .. فاطلاق قمر صناعى واحد على ارتفاع ٢٢٣٠٠ ميل ، حاملا فى طياته محطة استقبال وارسال تليفزيونية ، كفيل بتغطية ثلث سطح الكرة الأرضية ببرامجنا التليفزيونية .. اى انها ستغطي كل البلاد العربية وجزءا من آسيا وأوروبا .

واطلاق قمر واحد على مثل هذا الارتفاع يقيه معلقا فوق رؤوسنا على أرض جمهوريتنا باستمرار .. ذلك لأنه كلما دارت الأرض دورة ، دار معها القمر دورة ، والنتيجة انه سيبقى ثابتا فى مكانه كلهم عشرات ومئات السنين .

أضف الى ذلك أنه يمكن الحاجز أقمار أخرى .. ويستطيع القمر الواحد منها ان يستوعب ١٥٠ ألف مكالمات تليفونية دولية ، ويستطيع ان يرسل ٣٠٠ ألف اشارة تليفونية ، ويذيع البرامج التليفزيونية على قناتين ، وفوق كل هذا ينقل الصور الصحفية بوضوح تام !

\*\*\*

وهناك مظهر جانبي آخر للصناعات الالكترونية الخاصة بأبحاث الفضاء ، والتي ستفيدنا فى حياتنا اليومية .. فكما ذكرت من قبل ، ان حمل القمر الصناعى يجب أن يكون خفيفا بقسدر المستطاع ولا بد ان علمائنا سيضعون هذا نصب أعينهم ، لينتجوا اجهزة كهربائية والكترونية ، لكى تشمل جزيا ضيقا ، ووزنا شبيها فى جوف القمر .

ولقد راينسا كيف أن أوزان وحجوم اجهزة الاستقبال ( الراديو الترانزستور ) تنضال عن ذى قبل ، ومن الممكن أن تحمل الجهاز فى جيبك ..

كذلك يستطيع ان يضرب عدد من يتكون كل منهما من ١٤ رقما في ثلاثة اجزاء من مليون جزء من الثانية .

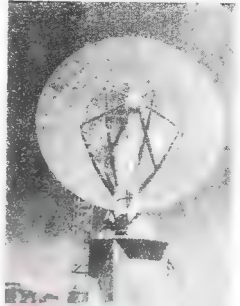
وهكذا تسير الامور في عصر الفضاء ، وهكذا وتزداد معارفنا عما يحيط بنا في الاكون من حولنا ، ومن وراء هذا رياضيات وطبيعات وتليسكوبات واجهزة رادار ، تشهد للعقل البشرى بتفوقه وجبروته على اخضاع كثير مما حوله لمشيئته

\*\*\*

والواقع ان الذي يدفع الانسان الى محاولة فهم ما يجري حوله - سواء على ارضه ، أو في السماوات - انما هو دافع غريزي - لحب المعرفة - مركزه العقل ، وأحيانا ما يشور الفكر ويتعذب اذا لم تسعفه اجابات تشبع فيه تلك العريضة . فليس هناك اكثر من يؤس العالم الذي يريد ان يفهم أمورا يصعب التفكير فيها ، ثم هو يرى بينه وبينها حجابا أحيانا ما تؤدي بحياته ، ومع هذا فإنه لا يهرب من الميدان ، ولا يترك الفحة تدمر عقله ، بل يحاول دائما ان يبحث عن حلول ترضى فيه تلك النزعة، فكانت الآلات والاجهزة ، لكي يفهم بها اسرار الكون والحياة . ثم انعكس هذا على كل ما حولك من اختراعات علمية ، تستجيبها في أغراضك اليومية ، لتجعل حياتك على هذا الكوكب بيئة هينة سعيدة .. ثم انك لو فكرت قليلا فيما تراه حولك من مظاهر الاختراعات ، لتشهد للعقل البشرى بالتفوق والتطور والذكاء !

وأحيانا لا يرضى العالم عن اجهزته ، بل يريد ان يرى بنفسه ما يجري حوله في السماوات ، لهذا تراه يحاول ان يصعد اليها بنفسه ، رغم ما في ذلك من أخطار هي الموت بعينه ، وقد لا يكون هنالك شيء يستحق هذا السباق ، ولكني قلتها لك : انه غريزة الفكر وغريزة الكشف عن الغموض الذي يورق عقولنا .

ومن أجل هذا دخلنا عصر الفضاء ، العصر الذي سيدفعنا بنفس السرعة التي تندفع بها الصواريخ لكي نطور معلوماتنا ، ونوصل الى حد الاقتران ثم صناعاتنا ، ومن وراء هذا سوف نجني ثمارا رائعة نسعد بها في حياتنا على هذا الكوكب المتطور



بالعزة والفضح عندما ترون ببصرك ، فترى الهوائيات الضخمة ( الايرال ) وهي تنتشر في انحاء بلادك لتسجل مسار الصواريخ ومدار الاقمار الصناعية .. لتقبل منها اشاراتها وترد عليها باشارات مثلها .

فاذا دخلت الى حجرات عمليات اطلاق الصواريخ لتستري مصابيح خضراء وصفراء وحمر - بالمشات - تنطفئ وتضيء ، ومؤشرات تتحرك ذات اليمين وذات الشمال ، واشارات هامسة ليس لها مغزى في عقولنا ، ولكن مغزاها يفهمه عقل اليكتروني جبار يربض ساكنا في احدي الحجرات ، فيسجل ويقدر ، ويبعث بالتعليمات الى الاقمار لكي تصحح مداراتها ، أو لتقف فيها جهازا وتدير آخر ، وكل هذا يحدث بسرعة فائقة تفوق سرعة الانسان في حساباته وتقديراته بملايين المرات .. ذلك لأن كفاءة العقل الاليكتروني ( واحد منها ) حوالي مائة ألف مليون عملية رياضية معقدة في اليوم الواحد !!

# عزوز و أمه

قصة بقلم فتحي رضوان



في الدنيا أيضا . كم نملى برقيتها ، وكم دس رأسه في صدرها  
وكم طلع الله برأسها ، وكم نام وأخذ لرامها فوقه فوفقه وراح في  
سبات عميق ، وذراعيها ينحمله بعنقه لذيذ

وكبر عزوز .. فلم ينمض حبه لأمه ، بل زاد ، فقد بدأ يلهم  
أن لأمه سطوة في أجناب أبي الذي كانوا يعيشون فيه ، وعرف  
أبها غنية ، وعرف أن أباه أحبها حبا عظيما ، وأنها هي التي  
جعلت منه « معلما » كبيرا ، فأدبرت له محل البيطاره ،  
واشتريت له أكثر من غربة « كازو » ، وغربى حظوظ ، وأهدت  
أبيه « دوكانا » فاخرى ، يجره جواد جميل أصيل ، ولم ينمض  
على عزوز أعجابه بأباه ، ما كانت تغليه بعض التعليقات التي  
ألف أن يسميها طائرا على السن بعض أهل الحي ، من لمسز  
لامه وأبيه ، فقد كان لا يرى في هذه التعليقات ما يمس قدر أمه  
وأبيه معا . كانت تعليقات هؤلاء تصور أباه ، بأنه كان يستمد  
على أمه في كل مهله ، وأنه وإن كان قد بدأ حياته « الفتوة » بفيل  
الناس بطنه ، وبقدرة الفالقة في ضرب - الروسسية -  
واسمعال السكين ، إلا أنه حينما ناب الله عليه ، أسلم قيادة  
« لأم عزوز » ، وحج وزاد الرمسول ، ولم يبق من آثار  
« الفتوة » القديمة إلا صف من الإنسان الطيبة تلعب في فمه  
حينما تحسست ويفسك ، وحرص شديد على الإنانة ،  
وميل إلى التحطيط ، ورفض الخبيل ، والانسراف في  
الشرب في المقاصبات الكبرى ، والأفراح والأياد . ولكن لابد  
لنا من أن نتعرف بآن « عزوز » استطاع ، عندما ووصل إلى  
عنية الشيايب ، أن يترجم كل هذا الخلق المستود إلى  
مفناه الطيفي ، لقد كانت « أمه » هي الرجل ، وكان أبوه  
« شراية خرج » .. وحاول أن يلهم كيف يسكون « دلدوا »  
الرجل الطوبوع على الشجار ، والبازر في استعمال السكين ،

كان لكل الأولاد في الحارة أمهات ولكن لم يكن فيهن أم  
مثل « أم عزوز » . هذا ما كان يتصوره عزوز نفسه ، وعنه  
يكون تصورا صحيحا لأكثر من سبب ولكن كأي هذه الأسباب  
جميعا ، أن عزوز لم يكن له أب ، بينما كان لأصحاب عزوز  
وزملائه ، أمهات وأباء . عزوز فقد أباه ، في تاريخ ما ، قد  
يكون قبل أن يولد أو بعد أن ولد ، ولكنه - أيا كانت الحقيقة -  
لا يذكر أمه راء ، بل لا يذكر أنه سال عنه ، أو أدله أنه لابد  
أن يكون له أب . الأطفال يذكرون آبائهم ، فيسمع هو ما يقولون  
دون أن يخلو كلامهم في نفسه شعورا بالنقص أو بالغيرة أو  
حتى بالغيرة في التساؤل « أين ذهب أبي » أو لماذا لا يكون لي  
أب ، في حين أن جميع الأولاد لهم أباء ؟

ولكن أم عزوز كانت تعال بشيء آخر دون الأمهات جميعا .  
فقد كانت كافة الأمهات في البيت ، لا يخرجن منه إلا قليلا ،  
ثم يعدن إليه الأم عزوز ، فقد كانت صاحبة عمل ، وكان  
العمل غريبا ، إذ كانت تدبر محلا للبطارة ، أي لتزويد الخبيل  
بما يلزم حوافره من أفواش جديدة بلباس الأم الإصطدام  
سطح الأرض .. وكان عزوز يراهما وهي تستقبل أصحاب  
الخبيل ، وتتفق معهم ، وتامر صبيان المحل ، وتنهى فطيمها  
الجميع ، ويحسبون حسابها ، ولكنه لم يكن يفكر في شيء  
من هذا ولا يدركه ، وإنما عرفه ، حينما كبر وشب عن النوقه  
وأصبح يستطيع التامل في حياة أمه ، وفيما يديه من مهارة في  
إدارة المحل ، وفي جميع الكال ، وفي إخضاع الناس لها ، لاسيما  
الرجال . على أن الذي أدركه عزوز منذ استطاع أن تنطق  
الكلام ، ويعيش ، أنه يحب أمه حبا عظيما . وكلما خلا في طريق  
الدنيا خطوة ، أو صد على سلم أعمر درجة ، عسرف أن أمه  
جميلة وأنها ليست أجمل الأمهات فحسب ، بل أجمل الأشياء

والصوم الذي لا يهاب الحكومة ، ويدخل السجن شجاعا ، ويخرج منه بطلا ، وكيف جرته زوجته من آله ، حينما تزوجها واسلم فيأدها لها ..

ودخل « عزوز » المدرسة ، وكانت مدرسة أولية ، يذهب إليها أولاد الحي ، وهم يلبسون الجلابيب ، ويصعدون مصعصم فداهم ، وكان يلبس مثلهم الجلابيب ، ولكن أي جلابيب .. أنه دائما من الحرير ، وعلى رأسه طربوش ، جديد ، لا يكاد يمسر عليه جزء من العام حتى يلبس غيره ، أما جيبه فلم يفرغ قط من القروش ، بينما كان زملاؤه لا يعرفون غير الملايم الصغيرة فهو من جميع الوجوه ، صبي مدلل ، وقد أحس بمكانته هذه عندما ألف المدرسة ، ورأى كيف يفرق زملاؤه بلا رحمة ، وبلا أدنى سبب ، بالكوفوف على الوجه والقفط ، وبالصبا على الأيدي والأرجل ، بينما لم يزد نصيبه هو من الضلوع ، عن التوبيخ والولوف . أو شد أذنه عند الخطأ الفادح ، ولكن لم يكن ذلك كله تدليلا غير مشروع ، فقد كان « عزوز » صبيبا ذكيا ، شديد الانتباه إلى ما يقال له في الدرس ، نظيف الجسم واللبس ، محترما لنفسه ، قليل الكلام ، متزنا معقولا . وقد طالت فامته قبل الأوان ، وبدأ للنباس كالشباب ، وكان بنبان جسمه سليما جميل التنوين ، كأيبه ، على ما يقول أهل الحي ، كما كان وجهه وسيما لطيفا ، مثل أمه ، كما يرى هو بعيني رأسه ..

والحق أن مدرس المدرسة الأولية - وكان مدمهم كلهم ثلاثة بما فيهم النافس كانوا يعيرون « عزوز » وينادونه باسم البدليل هذا مع أن اسمه في أوراق المدرسة « عبد العزيز » - ولكن أحد هؤلاء المدرسين امتاز عن زميله الآخرين ، بالفضل حبه وإعجابه ، بعزوز ، وقد سر عزوز أن يكون محسب عطف مدرسه هذا ، لأنه كان أصغر للمدرسين الثلاثة ، والآخرهم انافه وأميلهم إلى المزح والعبابة ، فكانت حصته لطيفة ، وكان جميع أولاد المدرسة يحبونها .

وفي ذات يوم عاد عزوز من الطغراف - وكان اليوم يوم عطلة - فلما به يجد مدرسة الحبوب ، في حجرة المسافرين ، في بيته وأمه على مكرية منه ، تعييه ، ويخوف عليها السرور بهذه الزيارة . وأحمر وجه عزوز فجلا ، وارتبك ، ولكن أمه ، نادته وأدنته منها ، وقلبتة ، وظلمت إليه أن يعيى حضرة « الخوجة » فقد كانت كلمة « الخوجة » لقب المعلمين والمدرسين في تلك الأيام ، فحياب وأراد أن تنصرف ولكن أمه استبقته ، وراحت تتحدث بطلاقة مع مدرسه ، وسمعتها تناديه باسمه المرة بعد المرة ، في شيء من الإسراف « يا منسى الخندى يا خويا » ومنسى الخندى ، يحاول أن يتكلم فلا يستطيع إلا نادرا ، فقد كان سيل حديث أم عزوز مندفعلا ، وقد فتح آخر الأمر منسى الخندى بالفصح . أي فصحا . فصحات عالية صافية رنانة متلاحقة ، ملأت قلب « عزوز » بالسرور ، وملاات البيت كله بالهجة .

وافئاد عزوز بعد ذلك أن يرى منسى الخندى في البيت ، ولم يسوقه كثرة هذه الزيارات ولم يفس بها . بل أنه كثيرا ما صاحب منسى الخندى من المدرسة إلى البيت ، وكثيرا ما بقي في حجرة المسافرين مع منسى الخندى وحده ، حتى تغرق أم عزوز من الأعمال الكثيرة التي كانت تباشرها .

ولكن ما أكثر ما يتكلم الناس .. أنهم لا يفتقسون أن

يدعوا إنسانا في حاله . وللفاس فوق ذلك عادة كريمة ، ابتداء عزوز يفرها ، فهم لا يقولون ما يرخون قوله ، مباشرة ، ولكنهم يلفون ويدورون ، كاتما يظيب لهم حينما يفرزون في جسم الإنسان مسجرا ، أن يدبروه في لحظه لكي يكون أكثر إبلاسا وشد تدليا .

أن اشارات زملاؤه الصغار ، وبعض الذين يمر بهمهم في الشارع ، من النساء والرجال ، والنساء على وجه خاص ، إلى منسى الخندى تشعه بان زيارته لأمه ليست بالعمل اللائق .. وابتداء « عزوز » يتحاشى الاقتراب من منسى الخندى ، ومن التردد عليه في المدرسة ، ومن الخروج معه منها إلى البيت .. ولكن لأي شيء ، تتسع حيلة صبي صغير ، يصب أمه كل هذا الحب الكبير ، ويحب أيضا منسى الخندى ، وهما مكانه الرنانة ووجهه اللطيف ، وحركاته الجذابة .

ولكن الأمر زاد ، فالتبس ثم تكف عن هذا الكلام النافس المؤلم وعزوز قد أسرع إلى الشباب أسراعا شديدا ، فقصوه دنت إليه خشونة ، ونظراته إلى الناس أخذت تنكير ، فدخل منها إلى حياته شيء جديد ، هو أنه رجل البيت ، وأن أمه يجب أن تكون في حمايته .. ولكن أمه بليت أمامه أجمل النساء ، بل أجمل من في الدنياسا ، ورائعتها لا تزال محببة إليه ، وشيها في الطريق أو المنزل ، تصبه

ولكن أمه المزودة ، الظلمه من نفسه - فقد كالت لأمه ، فادركت يدكاتها التي عرف آثاره العظيمة في المستقبل ، أن ابنها بدأ يتعلم مع زيارته منسى الخندى ، فأخذت هذه الزيارات تتباد وتنتفي من انقلبت .. إلى السنة الدراسية التالية ، دخل عزوز مدرسة ابتدائية أهلية ، ذهب إليها في بذلة بعل الجلابيب ، ولم يجد في مدرستها جميعا ، من يستحق أن يستازر بإعجاب خاص .. وبقي على عادته القديمة ، تلميذا مجسما ..

ولكن الهدوء الذي ساد نفسه باشتفاء منسى الخندى لم يطل فقد ظهر على مسرح حياته وحياة أمه « معلم » كان يسمع اسمه بين الحين والحين ، باعتباره صديقا حبيبا لأبيه ثم منافسا شديدا له في العمل والاهو ، وسمع أن المنافسة في سباق الدوكار ، والديوك الهندية ، وفي العمل ، أدت إلى انهيار الصداقة بين « أبي عزوز » وبين المعلم « أبو سنة » ، ثم لم علم - من الأحاديث العابرة - أن حالة « أبو سنة » تدهورت ثم بدأ يتردد على الدكان الذي تدبره أمه .. وفي ذات يوم ، دخل إلى المنزل ، أيرى « أبو سنة » خارجا وأمه تودعه على عبة الدار التي كانوا يستكنونها ، ولأول مرة أحس « عزوز » بالكرامية لشخص . ونظر إلى صديق أبيه ومنافسه ، فلم يجد فيه إلا كل ما يحب ، فقد كان رجلا طويلا عريضا ، ذا صوت ناعم ، يردى جلابيا بلديبا جميلا ، ولما وقع نظره على « عزوز » تنف : « أهلا .. ابن أخويا » ثم عائلته متاخا سريعا خفيقا كما يعاني الرجل الرجل ، ثم قبله فوق كتفه « يا للرجل أنه صديق ولى وقد أحسن استقبالي ، وعامليتي كئسده له وزميل » هكذا قال عزوز لنفسه ، ولكنه حينما نزل منه إلى عتبة الباب الخارجية ، ليودعه ، أحس بالقبالي شديد ، فهو

يكبر هذا الرجل . لماذا ؟ أنه لا يعرف . وصعد الى أمه ، فلاحظ نورد خديجها ، ورأى في حركتها خفة لم يبعدها ، بل أنه رأى فوق ذلك استعرايا يشوب كلامها . ولم يسل غرور التفكير فيما رآه ، وانصرف الى حاله ، كأنه لم يلاحظ شيئا ، وكان زياره « أبو سنة » لم تحدث .. ولكن زيارته « أبو سنة » تواتت . واختام أمه به ، بدا واضحا . فانه لم يعد يزورها في المنزل ، فقط ، بل أنه أصبح يتردد عليها في محل العمل ، ويجلس الجلوس ، ويعرف بعض الأمور .

وفي أصيل أحد الأيام ، رأى غرور « أبو سنة » في الدوكان الذي خلفه أبوه ، والذي كان يركبه غرور مع أحد عمال المحل بين الحين والحين ، دون أن يشركه في هذه الميزة أحد .. غربة أبيه يهودها « أبو سنة » ؟ « أبو سنة » هو مناس أبيه الأجل .. ولما لدم في رأس الأيام ، وكما مر به الدوكان ، مارفا كالسهم ، أدار غرور رأسه ، بحركة لا شعورية وقد جمسد في مكانه ، ولما اختلى الدوكان عن عينيه ، رأى نفسه يقول : أين الكلب !

ولم يستطع غرور أن يخفي شعوره نحو أبو سنة .. أنه يحب أمه حقا ، وأنه لا يابه لما يقوله الناس منها وعن أبو سنة فهي لا تزال في عينيه أجمل النساء ، وأقرب الأمهات ، وأبهى ما في الدنيا . إن صوتها في كانه ، أعلى من أصوات كل اللواتي كن ينفن في تلك الأيام - وإن منيها - لا تزال تغلب فيه . وهو الآن شاب ، يشعر بمعنى هذه المشية ، بشعور الآين والشباب معا ..

واحتست الأم معاطف ابنها نحو أبو سنة ، ولكنها على غير العادة ، لم تابه لشعوره . وكان ذلك أول مصادم تزل يعزوز ، فقد كانت حياته حتى ظهور أبو سنة سعادة كاملة . ولكن سنة ، أقام بيته وبين أمه حاجزا . صحيح أن هذا الحاجز كان رقيقا ، ولكنه إصدا لا يكون به وسن أمه أي حاجز .. لقد بقي ابنها الصغير ، بعد أن أوشك أن يكون شابا ، أنها لا تزال تدخل معه الى الحمام ، وتصب يديها الماء على جسمه ، فيحبس لوقع أصابعها على بطنه العاري مدققة لطيفة . وهي لا تزال تعامله كطفل ، تغير ليهاها أمهه ، فينتطق بعطفها ويقلل هذا العنق وكثيها ، وصندرها ، وذراعيها ، وحسرات القبلا ، وهي تلمحك وتضمه الى صدرها ، وتبيله بدورها على خدي ، وجهته ، ثم تأخذ يديه لتقبل كل أصصبع من أصابعه ..

وزاد الحاجز مع الأيام سكا .. فقد لاحظ غرور أن أمه بدأت تشرذ بفظاها .. أنها ليست معه كما كانت دائما . ونفوذ « أبو سنة » يزداد في الكل ظهورا ولبا .

ولم يطق غرور ، فقد انتهر فرصة جلوسه مع أمه وحيدين بعد العشاء ، وقال وهو عطر : « عاوز أقول لك حاجة يا أم .. وانتنت اليه مدعورة : خير يا حبة ميني .. ونلتم المولد ، ولم يستطع أن يتكلم ، وأسرت اليه أمه ، واحتفت بشدة ، ولم تساله عما كان يود أن يقوله ، ولم يقل هو شيئا ..

ومرت الأيام ، وقد سادت حاله في المدرسة ، وإبتدا بهول دروسه ، وأخذ المدروسون يعاقبونه كما يعاقبون الآخرين ، وقبل

أن تصل السنة الى خاتمتها ، أنقل غرور ، من طائفة المجدين الهادئين المحبوبين ، الى طائفة مشيرى الشغب ، والمرددين على النظام .. فلما انتهت السنة الدراسية ، وبدأت العطلة ، كانت هذه العطلة بشهورها الطويلة ، فرصة كاملة لغرور ، ليتعلم من فنون الشقاوة وصور الإيذاء ، ما جعل أكثر أهل الحي ، يقولون أن روح أبيه قد قبضته .

ورأت أم غرور نفسها مضطرة أن تفاج ابنها فيما طسرا على حاله .. فلم تجد فيه ، الآن الصغير اللطيف ، الذي كان يطرق حياء ، بل رأت شابا لظا شرسا ، يكاد يحذفها نظرات عينيه .. ولكنه في الحقيقة لم يكف عن حبها ، وكانت هي تحس بفريزتها ، أنها ترجع عنده الدنيا كلها . ومع أن « أبو سنة » كان يود من كل قلبه ، وبكل جورجه ، أن يحل محل صديقه الذي مات ، في البيت والعمل ، فانه أدرك بفريزته كذلك ، أن ذلك مستحيل ، فقد رأى في غرور ، عالقا خفيرا دون تعليق هذا الامر ، كما رأى فيه خطرا كامنا لا يهدد مساعده فحسب بل يهدد حياته أيضا فقد ظهرت على غرور مظاهر الرغبة في المشاكسة ، وانصتت معالم وجهه ، فبدأ وكازه ، والد غرور قد بحث من القبر ، وقد زاد جمالا ، وزاد شسبيبا ، وزاد إرادة وتصميما .. وحاول « أبو سنة » أن يخرق قراره ما استطاع اليه ذلك سبيلا ، فأخذ يتألق من غرور مغليا حبه وتدلعه نحو أم غرور ، كما قلل من تدخله في شئون المحل ، ولكن كل هذه المحاولات ذهبت ادراج الرياح . فقد بقي غرور ، متابعدا وحرفا . وبقيت مودته وصداقته بل الهذلة معه ، أبعد من أن يطولها أبو سنة يهود ، وطوي « أبو سنة » صدره على الله المنسي ، وخرجه العيص وأخذ يرتب انصاحه شيئا فشيئا ، وهو لا يستطيع أن يرفع عينه عن أم غرور ، فلقد أصبحها حبا شديدا ، وكانت هي فوشكة ، أن تلقد مغليا ، وأن تلمى بنفسها بين ذراعيه ، فولا حبه العظيم لغرور ، وخوفها الأعظم منه وتعاون الحب والخوف معا ، على انتقالها من برآن هواها .. واختفى أبو سنة ، كما اختفى منسى المتدى من قبل

ومرت الأيام ، وأم غرور ، تباشر عملها ، في نشاط ودية وحلق إدراية ، ولكن الذين يحسبون قراءة الوجوه استطاعوا أن يلمحوا سوادا تحت العينون البراقة المتألقة ، ونفورا في الهمة فالتية أم غرور يارادتها ، ولكنها لم تستطع أن تقف عليه تماما .. أما حبه لغرور فلم ينقص ، ولكنه اختلط بمشاعر جديدة انقصت من قيمته ومن نوبه . فقد كان حبه « مسرور بالامس لها خلاصا ، أما بعد اختفاء « أبو سنة » فقد اختلط هذا الحب بالخوف والانتب والارابة . لقد كان أبو غرور ، تابعا لها ، وخاضعا لأرادتها ، وهي لم تفته قط ، ولم تحب سواه . ولكن ابنة الصامت الذي يحبها أكثر مما أحبها أبوه أصبح يحكمها ويوجهها حيث شاء ، مع أنه لا يزال صبيبا في الخامسة عشرة ، لم ينبت له شارب

هكذا الدنيا ، لا يعرف الناس كيف تسير !!

ولكن أم غرور اتنى لا تلقد حيوتها ، ولا ينقطع المعجبون بها ، وجمت في « الدوركي » مديبا جديدا .. وكان « الدوركي » مجسود عامل عند أم غرور . تسمسا في رعاية والد غرور

لا يعرف له الناس أباً ولا أمّاً ، حتى قال الذين يقتلون السوء انه ابن غير شرعي له . فقد كان ينم في الحقل ، ويأكل مسج العلم في بيته ، ولم يفارقه قط . على خلاف بقية العمال جميعاً . وكان الدروكي ، ضحياً ، كوالد عزوز ، في مثل طبيه ومثل قوة يده . وكان عاملاً بارعاً حلق الصلصة ، وتلقف فيها على الجميع ، وكانت اماتته وجلده على العمل ، ويده من كل لهو ، حديث الجميع . وكان خجولا ، لا يختلط بأحد . ولا حلت حياة أم عزوز من كل رجل . لما مات أبو عزوز وانسحب مني اغتدى ، وهرب أبو ستة ، لم يعد لام عزوز صديق يؤنس وحدتها ، الا الدروكي . وقد كانت تعامله دائماً بشدة ولطفة . وكان يقابل هذا العنف ، بتسامح ورعاً . ولا فرت هي من العمل قليلاً ، اكمل بهمة ونشاطه ، ما نقص منها . . وزاد العمل نجاها ، وزاد الربح . وفي ذات مساء ، كانت ام عزوز والدروكي في المنزل ، يقسمان بحساب . فسأله بغير تحجير سؤالا خطر على بالها فاندشها رده عليه فقالت : وبعدن يا مدهول . . متى حتوفك وليسه تلكم . وأغرق انساب ، وقد عند العياد لسانه ، لم رفع رأسه اليها ، وتلاصق عيونها بعيونه ، ولم تدر ماذا دهأها . . ومنذ ههذه اللحظة ، احسنت ان كل ما يعمته الدروكي ، ليس من اماتة ووفاء بحسب ، انها كان من وراء ذلك ، شيء آخر ، انه النحب . .

وسرحت ام عزوز بخاطرها . . الا يعطيا هذا الحب من هذه المظادة . او علا يعطيا من ابنا . من هذه الرأفة . وأملت المرأة المسكينة ، في المستقبل خيراً ، وكانت ان يصدق شيء ما لا يهرجها ، ولا يسبب لابنها شقاء .

ولكن لم تزد الامور الا تعقيداً . . فالدروكي منذ تلك اللحظة اصلا بثقة في الناس زادت مع الأيام ، لقد احس انه رجل هذه المرأة ، وانه ليس ناعماً لها ، ولا عاملاً من عملها . واحسنت انه جدير بكل خير . . بلقيلاً ! ولم تستطع ان تفسر لنفسها هذه الشجاعة التي تسلمت بها هذه المرأة ، امام عزوز . فالدروكي ، كان في العمل منذ كان أبوه . وهو خير عمال للحل وهو يمنحها من جهده ووفائه ، ما لا يتكره أحد لعلها يحض لو انها عالت اليه لم تزوجه .

وابتعد عزوز عن أمه تماماً . . انه بقي يحيا ، ولكنه عرف لنفسه ، طرائق كليله ، ودروباً للشقاوة ، تصرفه عن تلقفه لشديد بها . وقد اعطيه تقودا كثيرة لا لتسده فقط بسبل لتبده عنها أيضاً . ونيت شاربة قليلا ، وفرح بمظاهر الرجولة المبكرة . .

وعاد ذات يوم على غير عادته مبكراً الى البيت ورأى الدروكي فاحس ان أمه منحت من نفسها لهذا المسامح أكثر مما يجب ، فاندفع نحوه بلا تعجل وأمسكه من ثلابيه ، وهزه هزاً شديداً ، وامتنع وجه الدروكي ، ان شعر بانه موشك ان يمشي بأبن معلمه ويأحب الناس الى قلبه ، أحب الناس عسده هو . . فتماسك ، ولم يرد على عزوز ، قائماً بالتخلص منه برفق .

وأحس عزوز ، ان أمه لم تعد نضياء ، وان خصمه في هذه المرة أقوى من الجميع . . ولم يكلم أمه في تلك الليلة ، ولم تكلبه أمه ، وفي الصباح ، فتح الصندوق الذي يعرف ان أمه

نصع فيه بعض نانودها . . فأخذ منه مبلغاً ، وبعض الحسلى ونزله لأمه الكثير ، وذبحت أمه الى الصندوق وفتحتة ، وهي تعلم عن يقين ، ان ابنا فتح الصندوق ، وحمل معه ما فيه . . ولكن ما تنيات به ، تحقق في جانب ، ولم يتحقق منه جانب آخر . . فابننا فتح الصندوق ، ومد يده الى المال ، ولكنه لسم يأخذه كله . وامتلات عيون ام عزوز بالدموع ، فقد رأت في هذا البلق ما عبر به عزوز عن حبه لها . . انه لم يجردها من المال ولكنها احسنت انها قدقته ، فسعدت على الارض كالنشي عليها فلم تكن تحب ان تقع عليها عيون الناس ، وهي تتعذب . وقد عاشت حياتها بين الناس قوية وذات سلطان ومرت أيام تزوجت الدروكي . . ولم يعد الناس يذكرون عزوز ، ولم ترعي هي ان تحدث عنه احد . . فقد بقي حراً له ، ولها المرافقه ، وعتيها عليه ، شقاً خاصاً بها وحدها ، حرماً المقدس الذي لا تسمح لأحد ان يوسه بقدمه .

ولما خرج عزوز من بيت أمه ، احس انه يسير على غير هدى ولم يمر أين ذهب . فقد ألف ان يعيش في كنف أمه ، وان تكون هي كل دنياه ، فالانسلخ منها ، والاستقلال عنها . كان اشبه شيء بالمستحيل ولكنه اقدم على هذا المستحيل ، لانه ام يكن امامه يبدل فقد كانت أمه منذ فتح عينيها على الدنيا ملكاً خاصاً به ، ولم يشاركه في هذا الملك ، انسان حتى أبوه ، تركها له وحده . وقد كان يرى العيون تتلقف بها ، فيسدخله غرور عظيم بان هذه المرأة الجميلة المرفوعة ، هي له دون غيره من الناس . ولقد طرد من حياتها الرجل بعد الرجل ، قبل ان يشب بين الناس ، فقام كان حياً له ، حامياً لها من ان تسلف بين غرامى رجل تفسر كبر أبوه . ولكن كل هذا تغير فبعد اجبت أمه الدروكي ، وستزوجه ، ولو بقي معها عزوز لا كان امامه الا واحد من سبيلين اما ان يقتل الدروكي ، واما ان يقتلها . . وقتل الدروكي ، سيمضي ، لانه هو سيقبل بمسد ذلك ، ستنتله الحكومة ، فلا بد ان من الفرار . . ولكن الى أين ؟

الى مدينة الاسماعيليه . ولكن لماذا مدينة الاسماعيليه بالذات ؟ لانه كان قد سمع بعض اصداقائه انها بعد الحرب ، قد ظهرت فيها بعض « الورش » ، وركب سيارة اجرة مع اخرين اليها . وطوال الطريق لم ينتبه الى كلمة واحدة مما تبادلوه ركاب العربيه فيما بينهم من حديث . فقد كان غالياً عن القنص . كان مع امه يرى نفسه في اقوار حياته المختلفة طلال وصيباً .

يراعا في الماضي البعيد وفي الماضي الغريب ، وبشم رائحتها ويبدو له وجهها اجيلاً وعينها الصاحكان . كم من مرة فكر في أن يقف العربية ويصود من حيث اتي . وكم من مرة احس بانه يود ان يسكن ، بل ان يتنجر في البكا ، وكان يتساءل : « لماذا لم اقف العربية . . لماذا لم ابلك . . هناك شيء أقوى مني يعنني من النزول من هذه العربيه العتيقة مع انني اود بكل جراحة في نفسي ، بكل عصب فيها ، بكل قطرة دم في جسدي ان ارجع الى أبي واحتضنها واضمها الى صدري ، واقبلها من الراس الى القدم . . ما الذي يعنني من البكا ؟



وبدا جرحه يتدمل شيئا فشيئا ، حتى لم تعد أمه عنده سوى ذكرى لطيفة ، لا تثير في نفسه ، ما كانت تثيره في أيامه الأولى بمدينة الإسعابية . ولكن ألوت دهم الشيخ صاحب المصنع ولم تتفق زوجته ، ولولادة على أدارته ، فباعوه واقتسموا ثمنه بينهم ، وأصغر عزوز إلى ألبحت عن عمل ...

وبدا من البحث عن عمل ، رأى عزوز نفسه في القساعة . ذهب إلى بيتهم الذي ولد فيه ، ونشأ وكبر في رحابه وطلبه وأجف ، وهو مشتق من ملابطة أمه ، ومن رؤية زوجها ، ولكنه لم تتأوره لحظة في أنه سيلاجا بشيء لم يخطر له على بال ..

لقد سار في الشوارع المؤدية إلى دكان أبيه ، فرأى كل شيء في مكانه لم يتغير : العنايت على الصنف هي هي ، وأصحابها يعملون أعمالهم فيها كالعهد بهم ، كأنهم لم يبرحوا مكانهم منذ كان عزوز في القاعة ، والمارة في الطريق ، والطلقات من التوافد ، وأصحاب العربات على التواصي ، والباية المتجولون في الشوارع ، الجميع هم هم ، فلم يبق إلا أن يصل إلى بيته ليراه كما تركه وليرى تحته الدكان ، ولقد أصطفت أمامه العيول ، وتناثرت عربات الزكوب ، وعربات البضاعة ، وجلس على مقربة منها الأساقوف في القاهي المجاورة ، يستنسون أبواب الشاي ، ويشدون أكفاسا طويلة من « الشيشة » والنجورة ..

وقد كان في وسع القادم إلى « الدكان » من أول العارة أن يرى العربات والعيول في آخرها ، ولكن عزوز لم ير شيئا لعل محل خوفه من مقابلة أمه المتزوجة ، الخوف من مسدود رؤيته ، وأسرع في خطاه ، حتى وصل إلى نهاية العارة ، حيث استطاع أن يرى بعض رأسه أن متوافقه قد تحققت . فالدكان معلق ، وباب المنزل مفتوح ، ولكن كل ما هنالك يؤكد أن أمه قد تركت الحي كته .. واقترب عزوز في حذر إلى حسيبة خرجت من باب القزل وسألتها « فين أم عسوزو » ، وجررت الحسيبة وهي تقول : « أنا عارفة ؟ » ودارت رأس عزوز أن أم عزوز ، لم تعد سيدهة هذه الناحية من الحي ، فالأطفال لا يعرفونها كما كانوا يعرفونها منذ سنتين أو ثلاث ، ولم يكن في حاجة إلى مزيد من البحث فكل أهل الناحية يعرفونه جيدا وإن كان قد كبر ، وتغير شكله ، ومظهره ، ولكن الذين عاشروه طويلا ، يستطيعون أن يتعرفوا عليه ، فعلا أحاط به أكثر من رجل وامرأة ، وأحسنوا استقباله ، ودعوه إلى بيوتهم بوابات السؤال عن أحواله ، ولما سألهم عن أمه ، بدت عليهم دهشة عتيقة ، فانهم لم يكونوا يتصورون أنه النطق من أمه هذه المدة كلها ، ولما عاد يسأل عن أمه ، بدأ عليهم وجوم ، ولمس يستطع أن يتبين منهم إلا بعد جهد جهيد أنها تركت القزل ، وباعت الدكان ، وإن الدروكي بعد أن تزوجها ، أغمس الحشيش ، وأعمل العمل في المحل ، وإن الخلافات بينهما لم تكن تنتهي وأنها دأب على الإستهانة عليها بالفرب ، وأنها فرت منه أكثر من مرة . ولكنها كانت لا تلبث حتى تعود إليه ، وأنها هي نفسها بدأت تشرب الخمر ، واستدانت ، ودهنت البيت .. لم اختلفي الاثنان .. وانقطعت كل أخبارهما ..

وسافر عزوز إلى الإسكندرية بحثا عن عمل ، وأقام فيها ، واستقر ، ولما ذات مساء بعد انتهاء العمل ، فصد هو وبسفي

ايمننى هؤلاء الناس الذين لا أعرف من هم ، والذين أحاول أن أركز عيونى على وجوههم لأراهم ، فلا أرى إلا شبابا ، أنهم خلف ستار صنع من شيء ، لا أدريه « على هذا التناقض جرت خواطر عزوز ولم يلق من حوار الماطلي إلا عندما سمع بكاء طفل ، ففكر فوجد إلى جواره سيدهة تعمل رفيا وقد أسلمته لديها ، وراح يلا فقه من فبن أمه ، حتى سأل على جوانبه . وشعر بالصدد يكو اتصاله .. لقد حسد هذا الطفل الذى يتقلب في أحضان أمه ، مستائرا ثديها دون جميع الناس من الرجال والأطفال ..

ولما وصل إلى الإسعابية جلس على مفرج ، شسافرا نالسيق والانتياقي ، وبالحظوف أيضا . فهو يواجه العالم وحيدا ولكن يده ليست علوا النقصود في جيبه ، فاحس بشيء من الطعانية ، وراح يبحث عنه فتدلم ينام فيه ، ولم يتم طسول الليل ، فلما أشرق الصبح التالي ، كان مهدودا نهارا ، فلم يستطع أن يفسوم . لم تعلى وما لبث أن راح في سبات عميق ، فلما دفت الساعة الثامنة ، هب مدعورا ، فقد رأى في نومه ، كابوسا مزعجا وقبيحا .. رأى نفسه يزف إلى عروس ولم تكن هذه العروس سوى أمه ، ولما خلا بها خلغ منها كل ليائها ، لم رأى في العسيرة ، سلما طويلا جدا من الخشب ، يكاد يقع على رأسه ، وكفما أراد أن يدهسه ، حال إليه السقم ، وهو حار مثل أمه ، ومع أنه يعلم أنه عار إلا أنه كان يرى نفسه مرتدبا جليبا طويلا شبيها بجلبابه في القسرة الأولى . ومع ذلك فإن السقم لم يقع عليه ، وإن كان يابى أن يتدلم ، ولما هكذا حتى استيقظ وهو يلقف أنفاسه .. وأخبره بطوف في المدينة باحثا عن عمل ، وألقى اليوم الأول ، بلا جدوى ، وفي اليوم التالي فاده طفل إلى مصنع موبيليات ، ومفروض نقسه على صاحب المصنع ، وكان شبيها طييا فسلكه عن يده وعن سبب مجيئه إلى الإسعابية ، فأكبره بأن أمه ماتت ، بعد أن مات أبوه ، فالتفقه بالمصنع ، وفي مساء أخذه معه إلى بيته كما لاحظ من علامات حزنه الشديد وانتباهه وخجله . ووجد عزوز في البيت أطفالا وعبيباتا وشبابا كثيرين فقد كان مصيفه زوجا لأمريتين خصصى لكل منهما جناح في البيت الواسع الذى كان يعيش معه فيه ، وكان له من الزوجتين أولاد يعيشون معا بلا تمييز ولا فارق ..

وبعد أيام ، ذهب من عزوز خجته ، وأصبح وأحسا من افراد البيت ، وكان من بين أولاد المعلم شاب في مثل سنه ، يعمل في المصنع ، فتعابا وأصبحا صديقين متكافئين . وأحب عسوزو الصناعة الجديدة ، وتقدم فيها تقدما سريعا ، وكان على رأس عمال المصنع ، شاب ، وصل إلى مربة « الأسبي » بفلسل نشاطه ، وأمانته ، وقد ترك له الشيخ صاحب المصنع ، أدارته فسامف ذلك من اهتمامه بالمعمل ، ولما انضم عزوز إلى عمال المصنع ، وجد في هذا الأسبي الشاب استادا يستحق الحب ، ولم يكن حبه بلا صدق ، فقد شمله الأسبي ، بصفاته ، وبفضل هذه العناية ، أصبح عزوز في فترة قصيرة صاحب مكانة بين زملائه عمال المصنع .

وطابت الحياة لعزوز في الإسعابية ، وتقلب على شمسفه الشديد أمام فكرة العودة إلى أمه ، التي كانت تتأوره دائما

أخوانه معي ، قريبا من البناء ، ثم اقترح احدثهم أن يزوروا منزلا ، فيه امرأة وفدت من مصر حديثا . ورفض من رفضي ، واعتذر من اعتذره ، فلم يلب الدعوة إلا ثلاثة كان احدثهم عزوز ..

كان الجوى في هذه الليلة في أغسطس حارا ، والأجسام سبح في بحر من الملح ، وأنا وصل الشبان إلى أول العارة التي يقع فيها المنزل الذي يقعدانه رأى عزوز على ناصيتها عربة يحمل بطيخا ، توسطة بطيخة مقطوعة حمراء ، فاحس بالرغبة في أن يأكل شقة ، ولكن زميله ، أيبا عليه ذلك ، فلفى بهما وهو مضطرب ، حتى إذا وصلا إلى المنزل للقصود ، اتجه إليه صاحب الاقتراح ، وطرق البابوعاد يعلن أن المرأة موجودة ، وأنه يساعد اليها فوعده بالانتظار في القهى المجاور وجلس عسزوز وصاحبه ، يحتسيان الشاي في استرخاء وقد هبت عليهما نسائم من البحر فلفت شعور عزوز بالحنين وجاء صاحبه متهللا ، وأخذ يصف لهما المرأة صاحبة البيت ، وصلا الأربعة معا ، فقام عزوز ، ومن خلفه صاحبه ، فتوصلوا إلى البيت ، وعند أسفل السلم ، صلق صاحبه يسديه ، فاجاب امرأة من أعلى السلم ، فصاح « يا بنت ترقس ، المعلم يمسى » واجابت المرأة « بصوت طيف ، كانه صوت رجل - أهلا وسهلا .. يا عرجا » ولكن الصوت كان خاليا من أى فرح حقيقي بالزائر ، وأحس عزوز بأن قلبه يماوده ، فقد وقع الصوت في سمعه موقعا مغيضا فصعد وبعده صاحبه إلا أن القدماء قلقت كالماء كيسي رمل فتولف ، لولا أن صاحبه دفعه دفعا شديدا فصعد كالنمر .

ووصل إلى أعلى السلم ، ولكنه لم يستطع أن يلمسه وكانت اللبنة التي تغري السلم ضعيفة وخائفة ، فقام يتبينح ملايح وجه المرأة ، ولكنه استطاع أن يرى على كل حال ، مخلوقة معروفة ، ووجهها لطافته مساحيق لطيفة ، وفتحت المرأة له بابا ، فدخل إلى حجرة ، وجد فيها أريكة ، وكراسي ثم وضع نظره على نصف بطيخة حمراء موضوعة على عائدة متدحرجة ولق فيها سكين ذات حد عريض .. فاستولت البطيخة على تلكيرة ، وغلب اليه أنه سيجد يده إلى السكين ليعلم بها قطعة من البطيخ ، ولكن المسكرة دخلت وراءه ، فاستدار نحوها ، وصرخ .. أما المرأة فقد جمدت في مكانها ولم تتحرك ..

ثم يصبح عزوز إلى تكبير .. ولكنه مع ذلك لم يندفع ، فقد

سار على موهل شديد إلى البطيخة ، واستل من قلبها السكين واتجه نحو المرأة . وقد بدأ أنها تود ألا تجري ، وأن تقف حيث هي ، ولكن فريضة حب البقاء ، دفعتها دفعا إلى أن تخطو إلى الأوراء خطوتين وأن ترفع ذراعها أمام وجهها وأن تقول في صوت خافت - في عرشك - ولم يدرك عزوز أن ذلك ماذا يفعل ولكنه تذكر فيها بعد ، أن تقرع حينما وقعت على وجه المرأة رأى وجهها كرهيا ، وأن استبان هذه المرأة الصفراد استولفت نظره بالذات ، وأنه رأى في يديها عددا من الأساور الذهبية ، يعرف بعضها من قبل .. كل ذلك مر أمامه بسرعة البرق ، ثم بنفس الدرجة من البطء ، وكأنه يسأل نفسه أين رأى هذه المرأة من قبل ؟ أنه قطعا لا يعرفها ، ولكنه مع ذلك يسير نحوها كأن قوة ما تجذبه في هذا الاتجاه . وكان يعلم في هذا الوقت أن يده لابد أن ترتفع ، وأن السكين لابد أن تصطدم بشيء في جسم هذه المرأة . ولكنه لم يكن يعلم أى جزء من جسمها ستندفع إليه السكين ، أن المرأة قد ازدادت شحوبا ، وازدادت خطاها تراجعا بينما أخذت عينها تعذبان فيه تعديفا واسعا وهما لا تعرفان كأنهما هما عينا ميت . لماذا تطول الثواني هكذا ، لماذا لا يلرب .. لقد ضرب ، وسمع صرخة ، ثم غاب عن الوجود .

أهو يعلم .. يكون كل ذلك كابوسا رهيبا .. أنه لم يعد يرى هذه المرأة فقد رأى بدلا منها إلى جواره عسكريا ، مصك بتدقيق وأمامه على النافذة البطيخة ، وهو لا يود أن يلمسها إلى فيه ، وأن ينهال عليها أكلا حتى لا يلبس منها شيء .. ولكنه خجل ، كيف يخجل ، وقد قتل الآن امرأة ! يخجل من أن يخطىء أمام العسكري ، ولا يخجل من الاتجاه على امرأة غلام ..

أما الآن ملأته على لظروها في الأرض تعادل فيه نفس العيتين 'واستبين .. أنه ينزل على السلام ، وسط زحام شديد أنه يسمع واحدا يسأل عن الغير ... كما سمع انسانا يقول : قتل أمه . من أخبرهم أنها أمه ؟ أقال شيئا ونسى أنه قاله ؟ منى ؟ ولكن ؟

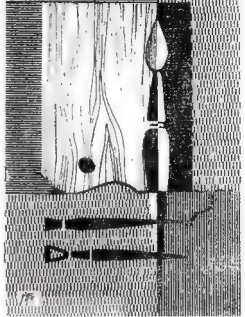
وعلى ناصية العارة ، وجد عربة سيارة ، للبوليس ، فسد ولقت إلى جوار عربة البطيخ ، والعجيب أنه في هذه اللحظة أيضا ، لمع نصف البطيخة التي رآها ول داخلها سكين عريض .. ولو لم يكن يسير كالنظام ، لتوقف عن السير ، ولعمل البطيخة معه ..



# أوفارد مونس

بقلم

الدكتور نعيم عطية



احتفل العالم أخيراً بمرور مائة عام على ميلاد أكبر مصوري  
اسكتلنلوا بلا مثله « أوفارد مونس » الذي يعتبر منه التعبير  
قبة شاهقة من قديم الزمن الحديث .

وقد عبر أوفارد مونس في لوحاته الأولى «ساعة  
المساء» (عام ١٨٨٨) و «حديث المساء» و «ليلة من  
ليالي الصيف» ، عام ١٨٨٩ عن الاحساس بالذهاب  
الذي يلفظ أنفاسه الأخيرة ، وبالسكون المقعم باللوعة  
والجنين الزاحف على الكون في المساء . وحتى في  
لوحته « حديث المساء » ثمة صمت مشوب بلهفة  
الانصات يقف بين الفتى والفتاة . ربما كانا قد  
فرغا من حديث عاطفي أو ربما تساءلا سؤالا  
وماتت الإجابة على الشغاف ، وخيم عليها الصمت  
والسكون .

وهذه اللوحات ليست مجرد تصاوير لأشخاص  
في الهواء الطلق . فان التكوين في مجموعه يخبرنا  
بأن المنظر لا يقل أهمية عن الأشخاص في التعبير  
عن الاحساس المطلوب الإيابة عنها . والجدير  
بالانتفات إليه هو انه لكي يصل مونس الى إبراز  
تلك العواطف يصور المنظر الطبيعي وقد أغمم  
بالاحساس الذي تنضج به النفس الإنسانية التي  
يضمها موضع اعتباره . انه يستخدم المنظر  
الطبيعي كإطار رمزي .

إذا كان المصور الهولندي فينسنت فان جوج  
هو رائد التعبيرية الحديثة ، فقد اضحى المصور  
النرويجي أوفارد مونس نقطه التجمع الأولى للفنانين  
الذين نهوا التعبيرية كحركة فنية ذات كيان  
متميز .

وقد ولد مونس في لوتين بالنرويج عام ١٨٦٣ .  
ودرس الفن في العاصمة أوسلو . وكان كثير الترحال  
والاستفار خارج وطنه وخالف الأوساط الأدبية  
والعنية التقدمية في ألمانيا وفرنسا وإيطاليا . وفي  
زيارة قصيرة لباريس عندما كان في الثانية والعشرين  
من عمره تلقى الدفعة الحقيقية التي وضعته في أول  
الطريق وذلك من لوحات فان جوج وجوجان ولوتريك  
وبعد أربع سنوات أقام مونس معرضاً لأعماله  
في «أوسلو» فنال منحة حكومية مكنته من قضاء شتاء  
بأكمله في باريس . وفي نوفمبر عام ١٨٩٢ أثار  
معرضه الذي أقيم في برلين ضجة كبيرة حتى  
اضطرت السلطات الى إغلاقه ، مما اكسبه دعاية  
كبيرة وجمع من حوله لفيغا كبيرا من المصورين  
الشبان التقدميين .



ادفارد مونش - صورة فليمة

وفي « الفيرة » نجد أن روح اللوحة كلها يكمن في المنظر الطبيعي . فلا يبدو على وجه الشباب الذي تصدر اللوحة أي تعبير درامي أو انفعالي عاطفي ، وفي الجانب الأيسر القضي الملح يخصني رجلًا وامرأة - لا يزيدان عن أن يكونا نقطتين من اللون . واللون الرئيسي في الصورة هو البنفسجي مع لمسات من الأبيض والأصفر والأخضر . وقد صور المنظر الطبيعي بإيجاز بلا إغصاء في التفاصيل ويمكن أن نقول أن التأثير المتولد عن اللوحة ، وهو الاحساس بالفيرة ، إنما يتولد من الألوان المستخدمة .

وقد كتب استاذة كريستيان كروهج متحمسًا لهذه اللوحة مركزًا الاهتمام على الإيقاع اللوني فقال: من الجائز أن اللوحة أكثر اقترابًا من الموسيقى منه إلى التصوير ، ولكنها على أي حال موسيقى أخاذة ويجدر أن يضاف على مصورها شرف المؤلف الموسيقي .

وقد صور ادفارد مونش ذات المنظر الطبيعي مرة أخرى في لوحته « قلق » وإن كانت إيقاعاته قد تغيرت . فالرجل الذي في الصدارة الآن نراه في وضع جانبي وقد دس ذقنه في راحة يده وشردت نظراته تتأمل البحر . وما هو في عام ١٨٩١

يصور ذات المنظر أيضاً في لوحة تضمنت رجلاً وامرأة خيمت عليهما العزلة على الشاطئ . وقد امتد الأفق من ورائهما إلى اللانهاية . الرجل والمرأة متباعدان وقد استغرق كل منهما في تأملاته وغاص في صمته ووجدته على نحو ينير الشجن .

وفي لوحته « فتيات على الشاطئ » نجد قد خلق إحساساً بالتوتر والصراع بين القنارب في الجانب الأيمن والحلقة التماسكة من الفتيات المرتديات للثياب البيضاء والسلائي الصقن روسهن بعضها إلى بعض ومضين يتهايمن ، بينما خرجت من بينهن فتاة ترتدي ثوباً أحمر وأدارت لهن ظهرها متطلعة إلى القنارب . لقد اكتملت مقومات الدراما لهذه اللوحة : لماذا أقصيت الفتاة ذات النوب الأحمر من الرهط التماسك من الفتيات المتشحات بالبياض ؟ وإن تراها ذاهبة ؟

وفي العديد من لوحات مجموعته « الرعب من الحياة » يتخذ الساحل المتعرج طابعاً رمزياً . وفي مجموعته « رقصة الحياة » التي صورها ما بين عامي ١٨٩٩ و ١٩٠٠ وهي وصف « للمرأة في مراحلها الثلاث » نجد أن المشهد الطبيعي هو ذات الشاطئ تحت ضوء القمر .

أما مؤلف الشاطئ المتعرج لا يفيش عن مخيلة ادفارد مونش فقد وروحي خط الساحل الذي يتردد في لوحاته بأن الإنسان أزاء حدود قاصلة لا يتعداها . إن له أن يقترب منها ويتأمل ما وراءها بقدر ما وسعت عيناه ، ولكن هل هو بقادر أن يتعداها ؟ هل هو بقادر أن يتخطى الساحل المديد ويخوض في لجة البحر العميق تاركاً خلفه متاعبه وآلامه ، وهمومه وأشجانه ، وربه ومخاوفه ، على رمال الشاطئ ؟ وإلى أي حد ؟ هل ثمة قارب في انتظاره ليجتاز به البحر إلى الأرض الموعودة التي يتوق إليها ؟

أما لوحة مونش « العاصفة » التي صورها عام ١٨٩٣ ، فقد هن موضوعها كيانه روحاً من الوقت ، أنها تصور في الظاهر ليلة عاصفة . هناك أناس يتطلعون إلى البحر بينما وقفت امرأة متشجسة بالبياض على مبددة منهم بالقرب من المقدمة تحديق في الظلام . وفي الخلف نرى بيتاً كبيراً نصف محتجب بأغصان الشجر التي عصفت بها الريح العاتية وتنبثق من توافذه الأنوار . وحتى لو اعتبرنا هذه اللوحة مجرد وصف موضوعي لليلة عاصفة فهي مفعمة بالتأثير الدرامي . ولكن اللوحة أصلاً



على في الحقيقة وصف رمزي للعاصفة التي تزار  
داخل نفس بشرية • ثمة شيء مذهل وهستيرى في  
الجو العام للوحة ينذر بالخراب والدمار • وحتى  
بالرغم من أن التجربة التي ولدت الدافع الأول  
لهذه اللوحة قد تكون تجربة واقعية فإنها طعمت  
عند المعالجة الفنية بالإيهامات والرموز التي تجعلها  
واحدة من أكثر لوحات المناظر الطبيعية تعبيرا عن  
زعة مونش واستخدامه للطبيعة كمرآة لما يعتمل في  
النفس البشرية من عواطف متصارعة •

وإذا تأملنا لوحات ادوارد مونش ورسومه بصفه  
عامة نجد خطوطه ثقيلة حزينة غير متكسرة تندفع  
الى اعلى في اقواس مكشحة ، ولكنها لا تلتفت ان  
تهدر نازلة بقوة لا تقاوم كما لو كانت تنجذب  
الى اسفل من فرط ثقلها • وتبدو شخوصه منحنية  
في استرخاء والتشغل بال واستسلام لا يخلو من  
الحفصر حتى في مناظر الرقص حيث يتوقع  
المراء عادة المرح والحبور • وتكويناته غير مكسدة •  
والوانه وفيرة الضوء ولكن في قتامة • والارديسة  
الشاحبة التي تكسو العديد من النساء في «ردسه  
احياء • وضاعة مشبعة بالمقابلة للالوان القاميه  
الى تسود اللوحة • وتضفي الوحدة • الحتميه  
والشخص التي لا تكاد تبدو بلامسها جيهسيوي  
عميقة ومكبوتة على انتباهه • وتضفي على  
لا واقعية الحلم بالواقع المتمثل في طبيعة تثير في  
النفوس الرهبة والمهاية • ومثل الكتاب السكندنافيين  
المعاصرين له نظر مونش الى حياة الانسان من الزاوية  
النفسية • ولكنه مالمث ان غذى فنه ايضا بدفعات  
اسطورية • وهكذا خلق رموزا حقيقية •

ولقد اتى ادوارد مونش في احلامه ويؤاه بالموخ  
والنساء العاريات اللاتي يرتصن رقصات الموت  
الكثيب ، وبالبيوت المسحورة الناهة في الاحراش  
على شاطئ البحر ، وعرف تلك الوحدة اللانهائية  
التي تخيم على المناظر الخلوية العزينة التي يبتق  
من أرجائها فجأة رعب لا يدرك كنهه ولا يمكن وصفه  
حتى يضحي صرخة تمزق السكون المقيم على  
الطبيعة •

هذه الصرخة اطلقها مونش مرارا عندما كان  
يضنيه اليأس المستلطف عليه من جراء احساسه  
بان قواه العقلية تنبهد كاللدخان • على ان مونش  
قد تغلب بشجاعة بطولية على الجنون الذي كان يتهدهده  
في شبابه • وكل لوحاته التي صور فيها نفسه

بن على حاله • لتعنيه تلك • وتعكس قلقه ومخاوه  
في صوره المظلمة بإيجاز محكم وتركيز حاد •  
وتمثل لوحه الحياه والكريمة العذراء • وجهها  
رائعا يشبه الى حد ما وجه مونش ذاته • وقد افترق  
على نحو غريب ببيت تعانقه عناقا حارا كرامة  
لفاء تضفي حمرة على ذلك البيت رواء وبهاء  
وعظمة • وتبعث فينا التساؤل عما اذا كان الرجل  
صاحب الوجه الزائف قد فسر من ذلك البيت الذي  
نحس بانه مسكون بالاشباح ؟ ام ان صاحب ذلك  
الوجه قد اضحى بدوره شبحا من الاشباح التي  
تسكن ذلك البيت من فرط معاشرته لها ؟ ان  
حالات مونش خيالات تنتمي الى عالم مبهم غامض  
لا يجد تفسيرا منطقيًا • عالم من الاشباح والاحاسيس  
الجهولة ورقصات الموت ، وتشعر ازاءها بخيبة الانفعال  
الداخلي على الأسلوب الجمالي • وهو خصيصه  
حاصمة من خصائص التعبيرية اذ على الفن الذي  
يجد الشكل نفسه منهزما ازاء ما يتفج فيه الحياة  
على الدوام • او بعبارة اخرى هو الفن الذي  
تسحق فيه الروح الكيان الذي تنجسده •

ديسجد الفرع عند موسى صورة « الصرخة » وهذا انداء القلق الذي ينطلق عبر الفضاء يضجى في لوحة من لوحاته امرأة تعدو في بيدها قسيحة وقد الصقت يديها برأسها متخيلة على الدوام بالفراع الذي هو بالنسبة لها عدم ملموس وتجربة واقعية تجاهد في سبيل الخروج من برائتها .

ود - أعطى مونش ذاته تفسيراً غريباً للوحته الصرخة « قاتلاً : لقد أحسست بالصوت المهلول عبر الطبيعة . ولكن ترى من أين يأتي ذلك الدوى ؟ هذا ما لا يمكننا أن نتعرفه قط ولم يكن مونش ذات يعرفه ما دامت تلك اللوحة إنما كانت انعكاساً لشعوري لمخاوفه المضطربة في أعماقه .

ولقد روى معارفه الكثير عن نوبات الرعب العظيمة التي كانت تنزل عليه وتشله إلى درجة الحيلولة بينه وبين اجتياز الشارع . وكانت بعض المناظر تجعله يغيب عن وعيه . فكان يهاب الجبال على الأخص . أما مناظره الطبيعية المفضلة فهي المناظر المنبسطة ، والخلجان البحرية الرجبية ، والأحراش المعتدة على مدى النظر .

إن تلك الأسرة المرتدية ثياب الحداد والتي تتقدم نحو الراي بغطاوت ثقيلة ووجوه تتألم وتكاد تحجب المنظر الطبيعي من خلفها إنما هي عن خوف طاع وقلق لا تمكن مغالبته . إن تلك الصورة إنما تنبع عن رؤيا حزينة تخيم عليها فكرة الموت ، تلك الفكرة التي ردها مونش مراراً في عدد وفير من لوحاته ورسومه ونقوشه الخشبية . وعلى الأخص في الغرفة الحزينة التي تعرف عليها روح الأم الميتة التي يرقد جسدها على العرائش في ركن من أركانها مسجى في صمت أكثر تعبيراً من كل الكلمات التي في الوجود .

لقد ماتت أم مونش من مرض السيل ، ولم يكن ابنها قد جاور الخامسة من عمره تاركة إياه في رعاية أخت له ماتت بدورها من المرض ذاته وفي رعاية أب صارم قاس عمل ودحا من الوقت طبيباً جراحاً في الجيش ثم استبدلت به لؤنة دينية فيما بعد . ويقول مونش مسترجعاً ذكريات صباه ولقد شعرت على الدوام أنني أعامل معاملة غير عادلة . كنت يتيماً مريضاً ومهدداً بأن ألقى أشد صنوف العذاب في الجحيم وأسوأ مسير في الآخرة « وقد بدا له الحب قوة عظيمة مدمرة . وتمثل المرأة في نظره

العول الذي ينتصر في عالم سترنجر على الرجل ( في مسرحية الأب على الأخص ) وقد أمضى مونش حياته متخبطاً بين معارضة الفتية التي أثارت الصحب بين النقاد والجماعير ولقيت من المعارضة «لهلوساتها المحيومة » المريضة « وانفص في الشراب وعانى من عدم الاستقرار « وفي النهاية انهزمت قواه العصبية ، وأمضى الثلاثين سنة الأخيرة من حياته في عزلة شبه تامة في بيت وفي فسيح الأرجاء في ضواحي أوسلو ، يصور ويرفض أن يبيع تصاوره . وقبل انهياره العصبي بضع سنوات صور لوحته « الرجل ذو السجاعة » (عام ١٨٩٥) التي وصفت بأنها « رؤيا شيطانية مهيبة » صور فيها مونش نفسه كما يراه الناس في اعتقاده « وهذه اللوحة الآن من مقتنيات المتحف القومي بأوسلو ، وهي بحق عمل فني ينضج بالجنون » وتصور رجلاً مأخوذاً يسأل الناظر إليه بقلق مغمم بالألم كما لو كان هذا الناظر بإمكانه أن ينيته بمسيره ، أو كما لو كان ذلك الكائن شبيهاً يبحث عن سبيل إلى بعض جسد حي .

إن المرض الذي يغترس بشخص مونش ذات الوجوه التي يعاوها الشحوب والهزال وتبدو اجسادها تحت الإطوار المتفتحة إنما يؤذن بقدوم الموت . ثم إننا نكتف فكرة الفراق التي سرت بدورها في لوحاته مراراً تجدداً جديداً في صورة أخرى لفكرة الموت الأصلية - الموت الذي لا يقبب لحظة عن ذهنه المسؤوق ، رفنه الذي تتجاوب بين أرجائه أصداء الصرخة العزينة .

وتمه لوحتان غريبتان لمونش تلصقان عن الفكرة المتسلطة « عليه صما » المعركة « و « الزائران غير المرغوب فيهما » . والمعركة تصور رجلين يتقسان وجها لوجه في طريق قروي ذي بيوت واطلة «خلف الأشجار » والرجل الذي يواجهنا يرتدي ثياباً بيضاء خضبتها الدماء وقد ارتسبت عليه أمارات الخوف ، وينظر في رعب إلى غريمه الذي اتشح بالسواد وقد أولانا ظهره وتوسط بيننا وبين غريمه جرمه القاتم الثقيل الراسخ . وقد كتب على الرجل الأبيض أن يهلك تحت وطأة ضربات الكائن الأسود . وبصرف النظر عن التشبه بين الرجل الأبيض ومونش نفسه يمكننا أن نعتقد أن الفنان قد ترجم بالرمز كفاحه الأليم ضد قوى الظلام التي كانت تزعجه وتهدد عقله وصوابه .



موش - صورة ذاتية

للأمراض العقلية في كوبنهاغن كان يسعى جاهدا  
الى التخلص من خيالاته الجنونية بانكيايه على الخلق  
القنى . وقد كتب خلال هذه الفترة وعلى وجهه  
النحيد عام ١٩٠٩ قصته الغريبة «العاووميجا» (١)  
التي تلقى الضوء على طبيعة الافكار التي كانت  
تشبب اطفالها في عقلية المرتجة .

وتروى القصة حكاية الفا الذي كان يعيش  
في جزيرة مع زوجته اوميجا التي كانت تبادلها  
بحب وشغفا بشغف . ولكن اوميجا مالبت ان ملت  
جبه وضجرت منه ، وانشأت علاقات آلمة مع  
الشعبان ثم مع الحيوانات المتوحشة الاخرى . وذات  
يوم هجرت اوميجا الجزيرة تاركة وراءها «الفا» مع  
الحيوانات الصغيرة التي كانت تعتبره ابا لها  
والتي اُنجبتها اوميجا على اثر علاقاتها الانسية مع  
وحوش الجزيرة .

ولم يحتمل «الفا» الوحدة في الجزيرة المهجورة  
مع الحيوانات التي تدعوها ابا لها ، فطار له وطارش  
صوايه ، واخذ يجري ملتانا على الشاطئ ينادى  
زوجته الابقة صارخا فترد الرياح على صراخه  
بصرخات ملتانة مجنونة تجعله يسد اذنيه في فرح  
مهول وقد تشعبت السماء والارض والبحر من حوله  
بحركة كائنية .

ونتهى حكاية الفا و اوميجا بعودة المرأة الى  
الجزيرة الزاخرة باولادها المسوخ البشعة من  
خنازير وتعاين وطيور جارحة وفردة احاطت بالفا  
واحكمت عليه قبضتها حائلة بينه وبين الغراب من  
برائتها . ويقتل الفا زوجته الخائنة . ولكن لا تلبث  
المسوخ البشعة اولاد الزوجة المقتولة الخائنة ان  
تفترسه وتمزق جسده اربا .

ولا يعنينا هنا ان نفس تفاصيل تلك القصة الغريبة  
تفسيرا منطقيا فهذا ماقد يعجز العقل عن اتيانه  
ولكننا نكتفى على اى حال بملاحظة ان فيها ذات  
الخطوط المعبرة عن القلق التي تجيش به لوحاته  
ورسومه . وهو قلق يعبر في نظرنا ، عن جاسب  
جوهرى في مأساة الانسان الحديث . ويحملها على  
ان تنامل وتتنامل في حيرة واسى مفهوم الفكرة  
الاخلاقية الكبيرة ، المسئولية . فالولاد اوميجا  
من الوحوش الضارية البشعة تعتبر «الفا» ابا لها رغم

وقد وضع موش الكائن الابيض والكائن الاسود  
وجها لوجه اكثر من مرة في خضم جهاناته من  
العمال والاطفال والنساء . ومن المحتمل انها  
كانا وجهين لشخصيته . وعندما كن يتقلب على  
القلق والجنون اللذين كانا يطاردانه كان الرجل  
الابيض هو الذى ينتصر .

ونجد هذين المخلوقين الغامضين من جديد في  
لوحته الاخرى « الزائران غير المرغوب فيهما » .  
وفى هذه اللوحة نرى رجلا اولانا ظهره وهو موش  
يغف في غرفة مصوبا بندقيته الى شخصين يشبهان  
الاشباح يظهران عند النافذة قادمين من الخارج .  
وهنا نجسد شخصية الفنان قد انقسمت الى ثلاث  
ما دام حامل البندقية يريد ان يرد الزائرين  
القادمين من الخارج ، وذلك لكي يتخلص من الكفاح  
الذى يمزق اعماقه .

« لقد كان طريقي دائما بمحاذاة الهاوية » هذا  
ما كان يقوله موش وهو فى السبعين من عمره .  
وتقد كان التصوير بالنسبة له طريق النجاة من  
الهاوية التي يخشى التردى فيها . وحتى فى الفترة  
التي كان يعالج فيها بمستشفى الدكتور جاكوبسون

(١) الفاو او ميجا حرفان من الانجبدية اليونانية .

انه لا تربطه بها صلة جسدية . الا أنه مادام زوجا لاوميجا فعليه أن يتحمل تبعه وجودها .

لقد كان مونش رجلا تغلب عليه الكآبة والقلق . ويتأمل عميق واجه معنى الحياة وهدف الى اراحة القناع عما تزخر به من رغبات ومخاوف وآمال وياس ، اى ان يصور لنا الحياة والحب والالسم على المستوى النفسى .

خرج مونش من المصححة بعد ان قضى بها بضعة شهور بين عامى ١٩٠٨ و ١٩٠٩ عولج فيها من انهياره العصبى وعاد الى مناظره الطبيعية . ولكن مناظره لم تعد أطارا ومزيا يعبر عن نفسيات فى حالة من التوتر والازمة العقلية . بل اصبحت تسجل لذاتها ، وسمح للمنظر الطبيعى ان يتحدث عن ذاته بقدر اوفى . وقد عكف بعد خروجه من المصححة على اعداد مجموعته الزخرفية لجامعة اوسلو . وفى هذه التكوينات الضخمة التى نرى فيها الشمس بالوسط كمصدر للقوة والضياء عرض مونش فلسفة جديدة فى الحياة . كما لو كان لا يريد أن يعث التشاؤم فى قلوب الشبان الذين يتلقون العلم ويقفون على عتبة الحياة .

وإذا عرفنا أن مونش قد واصل لخصم سقراط من المعارضة قبل ان يتقرر قبول إخراجاته تلك . فإننا ندرك مبلغ ما وصلت إليه قوة عزيمته من مضاء .

وفى عام ١٩١٦ اشترى مونش بيتا فسيح الارزاء فى أكيل بضواحي اوسلو . واحال البيت كله الى مرسم كبير . وأضحت الحقول المحيطة به مادة للوحاته .

وترجع الصور العديدة للاولاد الذين يستحمون تنتمى الى هذه الحقبة . وهذه المناظر المصغرة بضوء الشمس تسجل مشاهد من متع الصبا على

ذات الشاطئ الذى عانى عليه الفنان النوبات العنيفة الواحدة تلو الاخرى . كما اننا نجد فى هذه العنبة ايضا لوحته الرائعة « الامواج المتلاطمة » وهى قصيدة من الشعر تتضمن تحية الى الامواج التى تتلاطم على الشاطئ الابدى . وتنعكس عليها ألوان السماء . والريح تكتسح الأرض وتثنى الاشجار . ولكن المنظر يتلقى بالترحاب قبلتها الرطبة المفضة بملح البحر .

وفى عام ١٩٢٧ احتوى معرض باريس الدولى على عديد من لوحات مونش اكبر مصسورى اسكنديناوة بلا منازع . وفى ابريل ١٩٤٠ عندما غزا الالمان النرويج دعى مونش لعضوية المجلس الفخرى للفنون « الذى شكلته حكومة كويسلنج الموالية للنازيين الفراء فرقص . وفى يناير عام ١٩٤٤ مات مونش على اثر نوبة تاركا لمنحف اوسلو ألف لوحة وسبعائة نقش خشبى .

لقد كان فن ادفارد مونش بالإضافة الى فن كل من فينسنت فان جوخ وجيمس انسور المظاهر الجادة الاولى للتعبيرية الحديثة على المستوى الاوروبى وقد وحه النقاد النقد الى مونش على ايلاله الاهتمام الاكبر باعتبارات فلسفية خارجة عن حدود التصوير الا انه لم يفلح كان على أى حال منعما بالرغبة فى ان يوفق بين الشكل الحديث والتعبير الرمضى . وكان تأثيره لا يقاوم و كل مرة حاول فنانون بعده ان يقوم بدوره بمثل هذا التوفيق . لى المانيا على سبيل المثال شبت تعبيرية « الجسر » من احتكاكاتنا المباشرة بفن ادفارد مونش « ١ »

Arvo Moen : Edvard Munch. Oslo 1958.  
Will Grohmann : Expressionists New-York, 1957.  
Edith Hoffmann : Expressionism, London 1961.  
Waldemar George : Expressionism, London, 1960.  
Sarah Newmeyer : Enjoying modern art. New-York, 1957.  
Dictionary of modern art, London, 1958.  
Marcel Brion : Art fantastique. Paris, 1961





# حسن سليمان

بمقام  
ديمترى دياكوميديس

نقلها عن الفرنسية  
يحيى حقي



نموذج - الفنان حسن سليمان

اصنعت تلك القندر الهامم لاصولها واختياره شوا وديسا  
رغافا يؤرنه بمحبته ويخص به وحده ، ويفضل مزجه بمهاره  
للألوان في فوام على غير تعيف لتستلمه العين ببله ، وبغسل  
عده هذه الألوان واحتشاشها : الأسود والرمادي والأبيض  
والأزرق فلذا بلوجه توهي بشعور مهدب اللوق ، أنيق الطبع  
بالحظه نزعه خلية الى حزن شامري يتجاوب عدها في أعماق  
الصورة .

كل هذه التسايل في اني نعتلنا على الإعجاب بمعرفته  
الأقرب في حالة أشتاتون : صور لأشخاص بهز القلب - يعونها  
جو من اللذة والسكينة ، مضمومة بقوة ، تنطق فيها الللال  
نطقا والسما ، لوحات لجماد أماله الفنان من معد الى جوهره  
القصي ، زججات ذات أفئساق طويلة ولوان للزهور لا تزعج  
الرشاقة ، مرسومة في نجمات ثلاثية على خلفية رمادية ولكن  
العنية تدب فيها بغسل فرشاة الرسام السحرية ، حبات من  
الكثري دلفتها يد في طبق ديلي او على قاعدة خشبية تهتك  
اليك بوجودها الحي رغم نحرها من عالم الماديات ، شطط من  
الفنار تشكو اليك شياها ووجدتها ، مرسومة على سطح لونه  
مونوكروم ، انها تغير اصقل تغير عما يحس به الفنان في افعال  
ضخيرة بغير وعي منه ، زهرة مفتحة في آنية زرقاء ، هي أيضا  
وحيدة حزينة بالرغم من انها مرسومة على خلفية لالوانها نراء  
حيث يمتزج اللون الوردى والأبيض والرمادي في انسجام  
لدي .

وقدم لنا حسن سليمان سلسلة من لوحات بالجواش عن  
الطيور ، محسوسة بروح تشدد بنم جميل ، مرسومة على  
نسق بديع ، مبسط وأصيل ، انها لا تبني الا على الخطوط  
الرئيسية بتعمد للاختصار بثير الدخشة والإعجاب ، لوحات هي  
وليمة قلب ميسم يعجب للكلمة والدعابة فهي تتصل على نحوها  
في رسوم الأطفال من سداجة وبراءة وقطف ، نحن أمام هذه  
اللوحات نسبح في عالم من الأحلام .

وعلا نقول عن دراسته للاز التي تتبختر في ضوء الغيب  
التامس نحن نحس بما يظنه الفنان من قدرة على الصنك ،

حسن سليمان فنان دابه البحث والتفني ، وصور ثابت  
اليد راسخ القدم ، له قناعة المتصوف وخشوعه ، رب رؤى  
جوابه كاشفة ، ينسج فيه قلب شاعر حساس . وهيت لوحاته  
قدرة على الجذب ، لتقاد لها جميع طبقات الشعب ، لا فرق بين  
المستاد وفلا التزمت من فرط الترف ، او بين عامة الناس  
وخاصة الخاصة من عشاق الجمال . انها تثير اهتمام كل من  
يلق امامها ، لتلطف بوضوح منذ المستمع العام غير المتخصص ،  
تخفف روحه الصافية بكارتها وتناي به عن خوض غمار المعارك  
والمجادلات والمؤامرات الناجمة عن التعصب لطبقة في دون  
غيره ، كما تلطف بالوضوح ذاته منذ التعبير اللوافة الذي  
شيع الى حد التكملة من المذهب التجريدي ، وبقية المذهب  
التحررة ، فانه امام لوحات حسن سليمان تتجلى له طبيعة قد  
استعادت صفاتها وطاقتها ، وصلها له فنان وان كان تفران  
انه معنى بالتشغوص لا بالتجريد لما اتسد لفلاد يصيرته  
وحاسبتها ، وما اربع لحظه الذكي ، وما اعتك لصورته على  
نفسه وهو يصطلي له أسلوبا وطريقة للتعبير . اذا تسربت الى  
وجدانه الأشياء التي يراها حوله والواضيع التي تستلج بمحور  
اهتمامه معد الى خلفها وتشذيبها بحيث لا يبقى منها الا  
الجوهر النقي ، لم يستعملها رسم لوحاته التي تتكسك عليها  
تجاربه المتكررة ، بحيث يمنحها هذا « الوجود » الذي يمت  
الجدال في نفس المشاهد وكأنها يراها لأول مرة هائلة من عالم  
الأحلام لا خارجة من عالم الواقع ، هذا هو سحر « التحويل »  
الذي يمتلكه حسن سليمان سره .

ولكن هذه التجارب المتكررة للوصول الى رسم اشكال لها  
صفاء الجوهر والأثران لا تخلف شعورا بالجفاف ، واذا كان  
حسن سليمان يتشبث بالعدول عن تناول الشيء في ذاته او  
يعا يحسكه الى استنباط جوهره الحر الذي يتخلله الفنان بكل  
فواه من أجل أن يشفيه من انجذابه نحو الصفاء ووضوح  
الرؤية فان هذا الجهد منه غير عيب ولا تزود منه النفس  
بغسل تمتع حسن سليمان بعنصرية مرفهة ورقة بالغة ،  
وتصميمه الاكيد على التصاك بالصدق وكذلك بغسل تفككه



## ARCHIVE

حسين سليم - الفنان

وفي لوحة « امرأة تملأ البلاص » يعود حسن سليمان إلى البسيط الذي يمس فيه حتى يستخلص غاية ما يهيه له فنه من قدرة سواء بتركيزه الرسم على الكتل أو بالقصد في استخدام الألوان ، حتى يبلغ التيسير المطلق في لوحة « الرقص النوبي » ولوحة « طيارات الأطفال » بصفة خاصة ، حيث ترى الشفوي المرسومة والألوان الصريحة الجساسة تتعاون على نقل الفتيات من عالم الواقع إلى عالم الأحلام . هذا النقل الذي يقيم به حسن سليمان ويتبعه .

هو إذن يسلك في زمرة المصورين المجددين متذنا . أنه لا يتجاهل الطبيعة ، ولكنه يخصصها رؤية ذاتية ليبر عنها . أنه لا يعمل رسم الخطوط ولكنه يردها وينفدها بيد لها وتولها وادارتها .

إنه لا يقلل من قدر اللوحة الكبيرة ذات الموضوع ولكنه يعرف من أجل التعبير عما يديه كيف يعطل هذا التعبير بحساسيته وبراعة صفتة ومدامه بحثه عن تناسب الألوان ، أنه حين يستحدث أسلوبا أو طريقة أو طابعا لا يتقنع بما يحققه من نصر بل أنه وهو الباحث الفذروب صاحب الرؤى الكاشطة الصادقة يمس في تجاربه ويبرهن لنا في كل معرض من معارضه أنه ليس عبدا للعلاج التي يستمدحها من الطبيعة . ليس هذا فحسب ، بل يبرهن لنا أيضا أنه بملك موهبة التجرد وأن ظل دائما يسير في الطريق القويم .

كما ندره أيضا مهارته في التعبير بأشكال مؤلفة أحسن ناليف .

أو عن قطعه التي راقب طبيعتها وإضاعتها بعين الفنان الواعية ، لقد أصفى عليها جوا من الفموى واللغة فكانتا أمام اشباح خارجة من قصص ادجار الآن بو .

ولكن اللوحات الكبيرة هي التي تثبت أن حسن سليمان وإن اقتصر قناعاته على الألوان العتشة جدير بالانتساب إلى الأسانلة المظلم وله لحسن الحق من سعة الثقافة والدراسة العميقة بالبن ما يشبه عن تجاهلهم .

أنظر إلى جامعته العالدة من الفيف ، لقد تناولها بجراة وبراعة واستقلال ، من فوقها سماء غائمة شبحها مائل أمامك كأنها قد خرجت إليك تنوحا من حيث لا تدري ، أما الفلال فواقعة على من ينفدها على حين أن الأرض مجللة بفسق ، ياخذ الأبصار .

ولوحة حلقة الصبيان الذين أقصوا بجانب جدار يقطن منها كل ما في عهد الصبا من شاعرية وشياع حزين أما لوحاته التي يستوحها من الريف : نساء مجليات ، حمار ، صغور ، أفاف بعيدة مليئة بالأسرار ، فانها مؤلفة وفقا للتقاليد الكلاسية الموروثة ، تنطق بلصاحة اللوحات المظلمة وكلها امتداد درامي لها .

## عود إلى كتاب الشيخ نصر الدين

### إلى الذين قرأوا قصيدتي "طواف في كتاب الشيخ نصر الدين"

للشاعر : عبد المنعم عواد يوسف

١ - تذكرة !!

- بالامس زادني الامين « نصر الدين » ..
- بسمته الجليل ..
- وقال لي : « نسيت !! » ..
- فقلت : « سيدي الجليل ، ما نسيت ..
- » وان اكن نسيت ..
- » فاني انسان ..
- » والناس من طباعها النسيان ..
- » ولكنني ، وحق سرك العجيب ..
- » وحق علمك الخصيب ..
- » وحق كشفك الكريم لي الحجب ..
- » فلم يعد ما بيننا حجاب ..
- » وحق نورك الشفيف ، والكتاب ..
- » يا سيدي الامين ، ما نسيت ..
- » فلم نزل معي ..
- » تنير اضلعي ..
- » وتملا الحياة بالامل ..

\*\*\*

٢ - دعوة الى الطواف !!

- سنبداً الطواف ..
- سنبداً الطواف يا رفاقي ..
- فمن يجب ان يطوف ، فليجيء ..
- شعارنا ياها الرفاقي : كلمتان ..
- « الحب ، والسلام » ..

٣ - ترنيمة المريدين !!

- يا شيخنا ، يا شيخنا الجليل ..
- يا شيخنا ، يا شيخنا المجيد ..
- نعود للطواف ، راغبين ..
- نعود للطواف ، من جديد ..
- فلتفتح الابواب للعجيب ..
- لتدخيل النفوس والقلوب ..
- فتحن يا مجيد عائدون ..
- نحن تحت وطأة الذنوب ..
- يا شيخنا ، يا شيخنا الحبيب ..
- بنوك عائدون للطواف ..
- ولهفة المريد ، ما تزال ..
- تمس من قلوبنا الشفاف ..
- فنحن ظامئون ، ظامئون ..
- واتت آتت خمرة المريد ..
- نعود للطواف راغبين ..
- نعود للطواف من جديد ..

\*\*\*

٤ - صفحة في السماح !!

- الطيبون في الوردى قليل ..
- طوبى لعائقي السماح ..
- الله للذي لم يطو قلبه على ضيقة ..
- فعثشت في نفسه السكينة ..
- وافرخت حمام الامان ..

لنجعل اسمه ارادة الحياة ..  
 من أجل هذا الشيء ، فلنصح ..  
 لا نذبخوا الأمل ..  
 وليصبح السلام ناميا ومزدهر ..  
 من أجل سائر البشر ..  
 تبت يد الألى يقتلون ، يذبحون ، يسرقون  
 رغبة الحياة ..  
 من أعين الأطفال ..

\*\*\*

من أجل نظرتين ..  
 في عين عاشق ، وعاشقه ..  
 تحديقان ، ترنوان ، للبعيد ..  
 لعالم سعيد ..  
 ياهو به الأطفال هاتين ..  
 من أجل أن يظل الزهر يانعا ..  
 من أجل أن تدوم خضرة الزروع ..

ان تضدى على المساء ليس صعبا ..  
 الصعب ان تحبه ، وتصفحا ..  
 وترتقى السماح سلما ، الى عواطف البشر ..  
 كيما تعيش وسط واحة السكينة ..  
 وحوالك القلوب ، كالازهار ..  
 اريجها مشاعر ..  
 ونفحها صداقة وحب ..  
 وليس مثل العفو مدخل الى النفوس ..  
 ما أجمل السماح ..  
 العفو يرى الجراح ..  
 ويفتح القلوب عللا على مدى ماجده حدود ..

\*\*\*

• - صفحة في السلام !!

هناك شيء كامن في أعين الأطفال ..  
 يود أن يعيش ، أن ينمو ، ويزدهر ..  
 لنجعل اسمه الأمل ..



من أجل ان تردد البلبال الفناء ..  
صونوا حمى السلام ..  
الله للآلى يرقق في الوجود نوره ..  
الله للذين يزرعون حولنا زهوره ..  
والويل للذين يضرعون جمره الحروب ..  
ونفسون العرب في القلوب ..

\*\*\*

٦ - صفحة في الوفاء !!

نريق ماء قلبنا ، بلا تمن ..  
لو لم نجد جزاء بللنا الوفاء ..  
والفدر تطلب ينشئ صبرنا ، فنرتقى بلا عزاء ..  
واضبعة الحياة ..  
او كان بعد خوضنا موارد الهلاك ..  
لو كان بعد دوسنا الفئاد والذهب ..  
لو كان بعد شربنا ثمالة الالم ..  
من أجل من نحب ..  
لو كان بعد كل بللنا ، بلا انتظار ربح ..  
الفدر كسبنا الوحيد ..  
واقسوة الوجود ..

\*\*\*

ايصبح الوفاء سمة البشر ..  
ما ابشع الخيانة ..  
والفدر سمة البشر ..  
وتنشئ الطيور عائدته ..  
لوطن بعيد ..  
لألها الذي هناك ، ينتظر ..  
والفدر سمة البشر ..  
وتعبر الجبال والبحار ..

وترتقى الضباب والقمام ..  
وتلتقى مع الهلاك ألف مره ..  
لكنها لا تنثنى ..  
وفي صراعها مع الرياح ..  
تنوء بالجراح ..  
ويلتوى الجناح ..  
ولكنها ، تظل صامدة ..  
فبعد رحمة المذاب والضياع ..  
هناك الفها الوحيد ..  
في الموطن البعيد ..  
والطير من خلاله الوفاء ..  
والفدر سمة البشر ..  
وعندما نريق عمرنا حياتنا ، من أجل من نحب ..  
فنحن لا نود مكسبا ، ولا جزاء ..  
لكن فقط نود ان نجوز معبر التدم ..  
حين نحس ان تفسيحنا كانت بلا هدف ..  
حين نحس ان بللنا قد أعقب النكران ..

\*\*\*

٧ - في ازدهار الكلمات

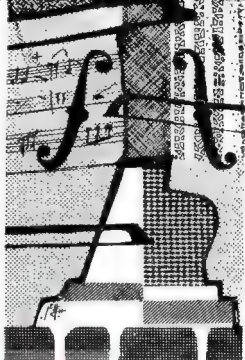
نقول شمعنا الجليل « نصر الدين » ..  
ما اضيع الكلام ..  
لو ظل جاثما على الورق ..  
بلا حياة ..  
ويختصب الكلام بالعمل ..  
يخضر ، يزدهى ، يتوء بالشمر ..  
كلامنا يدور ..  
وفي السماع ريبا ، سعادها العمل ..  
فحولوا كلامنا الى عمل ..  
يخضوضر الامل ..



# النهايات السعيدة في الموسيقى

بقتلم

محمد رشاد بدران



إن توجه الأمور في حياتنا الواقعية إلى ما تشتهيها أنفسنا بين أسعد النهايات فطيناً على الأمل أن نتجنب في قراءتنا ما لا يتفق وما نشتيه من حسن الختام ومن النهايات السعيدة ..

لذلك تتلذذ هذه السيدة من قراءة القصة التي تنتهي بقرع طبول العرس في الأفراح كما يحدث في أكثر حكاياتنا الشعبية التي تحكيها الأمهات لأطفالهن وهن يودعنهم فراشهم بالليل ، وهي التي تنتهي « بالأفراح والليالي الملاح » .

وربما كانت هذه القارئة تعلم علم اليقين أن كتاب القصص في عصرنا الحديث قد أعرضوا عن إنهاء قصصهم بهذه النهايات السعيدة أمام منطلق الأحداث ووفق دراساتهم النفسية التحليلية التي تميز بها القرن الحالي . ولذلك فهي لا تود أن تدع أعصابها نهبا للقلق والتوتر قبل أن تقبل على قراءة قصة من القصص ...

ومن جهة أخرى ربما كانت هذه القارئة ممن تبنت لديهن فكرة عن بعض كتاب القصص من واقع تجاربهن الماضية في القراءة .. فتجدها مثلاً

تلتزم الحكايات الشعبية في أغلب الأحيان بامتناعها عن النهايات السعيدة ، لأنها كانت تلك الحكايات مليئة بالمخاطر والمغامرات ، إذ تجل الناس على الميل إلى النهايات السعيدة . فبعد « الحوادث » الشعبية إلى جانب حكايات « ألف ليلة وليلة » غالباً ما تنتهي إلى العبارة الآتية التي تلخص هذه الفكرة .. « وعاشوا في ثبات ونبات وخلفوا صبيان وبنات » ..

وإذا دخلت إلى إحدى المكتبات العمامة في أوروبا في وقتنا الحالي، فكثيراً ما تصادفك إحدى السيدات وقد استعارت بعض القصص داخل المكتبة لتتلقى منها ما تريد أن تستميره خارج الدار ، فتراها جالسة في قاعة المطالعة تقرأ الصفحات الأخيرة من كل قصة لتتبين ما ستكون عليه نهايتها : أهى معرعة أم محزنة .. وقد تصرح للملاحظ القاعة بأنها لا تستسيخ قراءة القصص ذات النهايات المحزنة أو المزعجة ، وحجتها في ذلك أن الإنسان يكفيه ما يلاقيه من مشقة ومتاعب جمة في مصارعة الحياة، فإن أراد أن ينشد المنعم من القراءة فلا بد له أن يتجنب ما يسبب له التوتر والقلق ولو في مجال الخيال .. ثم انها ترى أننا إذا كنا لا نملك دائماً

طويلة لا جدوى منها ، نجد أن عدد الأوبرات التي تختتم بالمأساة بطريقة يرضى عنها الذوق الفني يفوق بكثير عدد الأوبرات ذات النهايات السعيدة .

والمقصود بالأوبرات التي يرضى عنها الذوق السليم تلك المسرحيات الناجعة من أولها حتى نهايتها وإن كان موضوعاً يتناول نهايتها فقط ، إلا أن النهاية التي تتبع من منطق الأحداث هي وحدها التي تعنى بها على وجه الخصوص ، لهذا فإنه إذا لم يكن حيك الأوبرا مشتملاً على المقومات التي تؤدي إلى نهايتها كانت الأوبرا في نظرنا فاشلة ولا يرضى عنها الذوق السليم .



وكثيراً ما تصادف عدداً كبيراً من الأوبرات التي أعد تصورها كتاب النصوص الأوبرالية ( واضعوا « الليبريتو » مستهدفين إرضاء لمشاعرنا من الناحية العاطفية ، لكنها مع ذلك لا ترضينا من ناحية الذوق الفني في اللحظة التي تبدأ عندها الإحساس بالإرتياح العاطفي إلى ما سوف يؤول إليه ختامها عندما تحل جميع مشاكلها وتتبدد كل آثار القلق فيها وتتحل عقدها المسرحية . . ولطالما فشل المؤلفون الأوبراليون

في محاولة إرضائنا على هذا النحو . وقد يكون فشلهم سبباً عظيمياً يعيقون إلى المستويات العسادية البسيطة . بعد بلوغهم أناق العظمة الفنية . وقد يكون فشل المؤلف مطلقاً مصدره قصوره في حيك المسرحية وفق المستوى الذي يتطلبه العمل المسرحي أو وفق الصراع الذي يقوم عليه .

ومن الطبيعي أن نحس بمثل هذا القصور . لأن « النهاية السعيدة » من وجهة نظر الفنان الموهب الحس ليست بالختام الحاسم المنشود كما تبدو لدى كتاب القصص المسلية وقرائهم ذوي التفكير المحدود ، فهو يدرك بسليقته أنها بمثابة التمهيد لمشاكل جديدة ولذلك لا يهتم بها كجزء حيوي من عمله الفني ، بل يعتبرها مجرد عمل روتيني ، مثلما يعتبر كتاب القصص البوليسية بعض الإجراءات المفتلة التي يدخلونها في قصصهم شيئاً روتينياً ، يرمى إلى استكمال صورة العمل الفني لكي يبدو وفق أحد الأنماط الفنية دون أن يبذل الفنان في كل هذا من خياله أي جهد خاص في الابتكار ، بل إنه ليبراه من الأمور الآلية التي تشبه تلك العيارة الآلية التي تذيّل بها الخطابات « وأقبلوا فائق التحية » . . وذلك

تحتاج قراءة قصص لكاتب مشبل « مريدث » أو « توماس هاردى » لأنهم من ذلك النوع الذي لا يأنف قصصه الفكري العادي البسيط الذي يشهد دائماً « النهايات السعيدة » بأي ثمن ولو على حساب منطق السيمياء الفني أو ما تقتضيه النظريات السيكولوجية المعاصرة من نتائج غير سعيدة . . وحتى لو اختتم « هاردى » مثلاً قصته في « ظلال شجرة الغابة الخضراء » بالنهاية السعيدة فإنها تبدو للقاري نهاية سعيدة نسبياً ، ذلك أن البطلة التي أصبحت في القصة سعيدة بخلفتها إلى أحد الفتيان ، لا زالت قلقة مع ذلك من تفكيرها « في سر لا يمكنها أن تبوح به » . . . وكل هذا مما لا يرتاح إليه القاري البسيط الذي يتوق إلى الراحة والهدوء اللذيßen يشعر بهما إذا اختتمت القصة بالنهاية السعيدة البهيجة الخالصة من شوائب القلق .

والواقع أن النهاية المحزنة قد ترتفع بالقساريه الذواق إلى آفاق فنية عالية متى كانت القصة رائعة الصياغة والتأليف ، لأنها تجعل القاري يشعر ، ربما ، بخطتها الفنية وبأن احتماها بمأساة هو ما يربح إليه نفس الفنان الواعي الذي ينى بتحليل القصة وتتبع منطق السيمياء فيها .



والتضحية بالحب عن طريق الموت والفناء قد تؤدي إلى أعظم النهايات من الوجهة الفنية بالرغم من سوء وضعها على مشاعرنا ، وقد تجلب للفنان الواعي نشوة تذوقه للجمال الفني أروع من نشوة النهاية السعيدة التي قد تنتهي إليها القصة .

ومن منا مثلاً ينكر أن النهاية المحزنة لأوبرا « تريستان وإيزولدي » التي كتبها « فاجنر » تخلف لها نشوة جمالية فنية أعظم شأنها ما تولده فينا حفلة الخطبة في اختتام أوبرا « أساطين الغيتن » ؟ . إن نشوتنا عند اختتام المسرحية الأولى بالمأساة أعظم ولا ريب خصوصاً إذا تبينا ما سوف تكون عليه الحياة الزوجية في المسرحية الثانية بين بطلها « فالتر » و « إيفا » وهي التي لا تعدو أن تكون مجرد صلة بين شاب غريب وفتاة خلية .

وهذا المثل الذي أوردناه للقاري يسوقنا بدوره إلى عالم الأوبرا بصفة خاصة ، وإلى عالم الموسيقى بوجه عام ، فإذا استعرجنا ما ابتكر من أوبرات منذ نشأتها إلى اليوم دون أن ندخل في إحصاءات

لكى ينهى العمل عند نقطة يحسن اسدال الستار عليها  
لانها فصل من فصول الأوبرا ..

والنهاية السعيدة التى تخرج فى صورة منتظر  
ختامى كامل للأوبرا غالبا ما تكون بمثابة الاستعداد  
لطريقة الانهاء « السعيد » من أجل اسدال الستار .  
اذ تكون الازمة الدرامية فى الأوبرا قد انتهت بالفعل  
وانتهت معها كل المشاعر المتوقفة التى اشتمل من  
أجلها خيال الابتكار افنى فى الأجزاء السالفة منها .  
ولناخذ مثلا على هذا ، ذلك الانشاد الكورالى الذى  
كتبه موتسارت « من مقام مى بيمول كبير » من أجل  
اسدال الستار الختامى بأوبراه « الفلوت السحري » ..  
فهو بالرغم من طرافته يعتبر أمرا عجيبا لو قيس  
بمظاره من النهايات التى تسبق اسدال الستار  
فى الأوبرات الأخرى . ولو قيسست موسيقاه بما  
سبق وروده فى الأوبرا نفسها لرأيناها لا ترقى الى  
نفس المستوى الرفيع الذى بلغته فى الأجزاء  
السابقة .

### \*\*\*

اما لماذا حدث هذا من موتسارت ، فقد يكون لان  
النصوص الأوبرالية لهذه المسرحية قد اقتضت الا  
يجتمع شمل عاشقين الا بعد اجتيازهما اختبارا  
دقيقا فى بعض الطقوس الماسونية التى لا يسهل  
موتسارت بصفة خاصة حتى وجه للموسيقى الخاصة  
بها جل اهتمامه وعنايته الى أن جاءت فى أروع  
صورة جادت بها قريحته بتلك الأوبرا ، فى حين  
ظل هذا الختام بالانشاد الكورالى السالف الذكر  
مجرد عملية روتينية لاسدال الستار فحسب ...  
ومثل هذا الختام الذى تصلق به نهاية سعيدة لمجرد  
اسدال الستار ، لا يمكن أن يرقى الى مستوى الخاتمة  
السعيدة التى لا يهبط لعنها عن المستوى الذى  
بلغته الموسيقى من قبل فى نفس الأوبرا .

وهذا النوع من الخاتمة السعيدة هو ما سوف  
أحاول بيانه فيما يلى :

اولا - ربما كان من المييد أن نؤكد عن طريق  
عديد الأمثلة الأخرى أن اختتام الأوبرا بنهاية سعيدة  
لم يثر بوجه عام اهتمام كبار المؤلفين الأوبراليين ،  
أو يهزم من الأعاصير .. وتطبق هذه القاعدة  
الأولية أيضا على الحالات التى تنحل فيها العقيدة  
المسرحية مبكرا وتوجه نحو ختام « مرضى » قد يجيء

فى صورة جزء من أجزاء الفصل الأخير . كما هى  
الحال فى أوبرا « الفناس » التى كتبها « فيبر » ،  
ففى المنظر الختامى بها فقبل المؤلف فشلا ذريعا فى  
الاحتفاظ بكل الصفات الموسيقية الرفيعة للمناظر  
السابقة .

وقد يكون الاختتام السعيد عند البعض الآخر  
من المؤلفين الذين تنحل العقدة المسرحية لديهم  
بأسرع مما ينبغي - مثل بيتهوفن فى أوبراه الوحيدة  
« فيديليو » - يتألف من منظر تهائى كامل خال من  
أى حدث من الأحداث الهامة حتى يبدو كأنه أصبح  
على المؤلف لكى يتم مسرحيته أن يحشو هذا المنظر  
الختامى بموسيقى تنشد الاطالة فى التهليلات  
فحسب .. فقد أفرغ بيتهوفن من قبل فى أوبراه  
هذه كل ما الهب خياله وجادت به قريحته فى  
تصوير الصراع النفسى والأمل فى المستقبل  
والبطولة فى تحمل الآلام والجهود النبيلة التى  
تبذلها الزوجة الوفية لزوجها لكى تخلصه من الأعدام .  
ورد بلغ فى كل هذا مقبرة عظيمة لا يمكن لفير  
بيتهوفن أن يملكها .

### \*\*\*

وربما يمكن انشاف كل من مسرحيتى « الفناس »  
و « فيديليو » الى حد ما - اذا نظرنا اليهما و  
صورتيهما الصبابة ف نجد عندئذ أن التوتر الدرامى  
و بلوغ الذروة الموسيقية فى كل منهما يسيران معا  
مبتدئين من نقطة منخفضة ، ثم يمضيان فى تدرج  
صعودا بما يشبه القوس ثم يهبطان نحو النهاية ..  
ومع ذلك لو انعمنا النظر فى هذا القوس لوجدناه  
لا يتدرج فى الهبوط مثلما تدرج فى الصعود وانما  
يهوى فى منحدر شديد نحو النهاية مما لا يدع  
لنا أدنى شك فى سرعة هذا الهبوط .. كما لا يدعنا  
نشك اطلاقا فى شعورنا بأنه لم يعد ثمة أمام مؤلف  
كل منهما من شئ « موسيقى يقسوله » لكن واضح  
نصوصه المسرحية قد أرغسه مع ذلك على أن يقول  
شيئا ما ! .. أى أن يقول أى شئ حتى ولو لم يكن  
يريد قوله ..

وربما لا تكون متاكدين من « فيبر » فى هذا  
الموقف ، فهو على كل حال قنأن ساذج . ولكن أيمكن  
أن نشك فى أن أوبرا « فيديليو » لو كانت قد  
اختتمت بنهاية تراجيدية لكأن ارتفعت خاتمها



الموسيقية الى اسمى حالاتها من الرفعة المشهورة عن  
بتهوفن ؟

ومن جهة أخرى ، هل يستطيع أحد أن ينكر أن  
كلا من أوبرا « أرفيو » وأوبرا « ألسيست » اللتين  
كتبهما « جلوك » كانا يصيحان من كبريات الأعمال  
الكاملة في عالم الأوبرا لو لم تبعث للحياة كل من  
بطلتيهما « يورديس » و « ألسيست » بعد  
موتهما ليجتمع شملهما بزواجهما على النحو السقيم  
المفتعل الذي هبطت معه الموسيقى عن مستواها  
الرفيع المشهود من جلوك ؟

وأيما كان شعور من يجرون وراء النهايات السعيدة  
في الأوبرات التراجيدية ، فانها تنتهي دائما بخاتمة  
أكثر أرضاء للنفس عندما تحتفظ بختامها  
التراجيدي حتى ولو لم تكن أفضل صياغة من  
الأوبرات الفكاهية ، على حين أن الأوبرا الفكاهية  
غالباً ما تهبط عن مستواها الفكاهي والموسيقى عند  
النهاية .. والاستثناء من هذا نادر في عالم الأوبرا .

### \*\*\*

وأفضل مثل لهذا هو بوتشيني . فأوبراه « فنتا  
الغرب » التي لم تصب نفس النجاح الذي أصابته  
أوبراته التراجيدية الشهيرة « الثلاث » ، « الأبوهم »  
و « توسكا » و « بترفلاي » ، ليست مع ذلك درهماً  
قيمة من الناحية الموسيقية حتى تستحق مثل هذا  
الإنغال من جمهور الأوبرا . فهي في الواقع تشتمل  
على بعض لحظات من الطابع المحلي (١) ليست بأفضل  
أهمية من نظائرها في أوبراه الناجحة « بترفلاي » .  
لكن السبب الحقيقي في إخفاقاتها هو سلوك العاشقين  
بها على النحو الذي جاء مخيباً لما كنا نتوقعه منها .  
اذ بدلا من الاستمرار في إثارة اشتجائنا حتى النهاية  
— كما هي الحال في « لايوهيسم » و « توسكا »  
وخصوصاً في « بترفلاي » التي يشار إليها أحيانا  
« بأوبرا المندبل » كناية عما يلزمك لكي تتمتع  
بمشاهدتها وتسلم إليها مشاعرك الحساسة من  
تزدود بمندبل لكي تكلف به دموع — بدلا من كل  
هذا فإن العاشقين يخلصان نفسيهما مما أحاط بهما  
من محن وخطوب مريبة لكي ينصتا بعد فراقهما

(١) تدور حوادث أوبرا « فنتا الغرب » بإسبانيا في مسكر  
بمنطقة الناجم الوحشة أيام الجري بحثا عن الذهب في ماين  
١٨٤٢ و ١٨٥٠

بنسب من الهناء - وهكذا يعكس لنا هذا الاختتام  
خيبة الأمل التي منى بها بوتشيني فلم يستطع بالتالي  
أن يقدم لنا في هذا المنظر الختامي من تلك الأوبرا  
أي موسيقى نرضى عنها . ولا يرجع السبب في ذلك  
إلى أنه دائما يرتفع بمشاعرنا في اختتام أوبراته  
التراجيدية فحسب ، بل لأنه بعد استمراره في  
إثارتنا إلى قرب النهاية لم يستطع إثارتنا مع ذلك  
بموسيقاه في لحظة الاختتام عندما هرب « جونسون »  
و « ميني » ( العاشقان ) من خطوبتهما التي طلت  
تستأثر بمشاعرنا بما أثارته من توتر درامي عنيف  
من قبل .

وبما يساق مثل آخر من بوتشيني لكي يدحض  
هذا المأخذ عليه — من أوبراه الفكاهية « جيانى  
سكيكى » التي هي أفضل أعماله الموسيقية بالرغم  
من نهايتها السعيدة .

### \*\*\*

وتلخص قصتها فيما يلي :

مات بوزو دوناتي نمسا اذ أوصى بكل ما يملكه  
للكنيسة .. فاجتمعت حوله أسراب « الجراد  
البشري » من أقاربه لكي يتبين كل منهم ماذا أصاب  
من الإرث . لكن الوصية تظهر ، فيملكهم الغيظ  
ويشتدون أحد البيران — جيانى سكيكى — ويطلبون  
إليه أن يتعاون معهم في حيك مكيدة لطيفة صغيرة  
يطلبون بها الأوضاع .. وانحصرت الخطة في أن  
يرد سكيكى مكان جثة الميت فوق الفراش ، ويمسك  
بصوت المحتضر ( ويقدر الامكان بما يشبه صوت  
المرحوم ) وصية جديدة على موثق للمقود يقوم  
باحضاره الأقارب .. وقد لقن تماما ما يريد كل  
واحد من الأقارب أن يحصل عليه . ويجيء الموثق  
وتبدأ الإملاء .. فتصور أيها القارئ مبلغ فزعهم  
عندما سمعوا سكيكى ، وهو يوصى لنفسه بكل شيء  
أيما كان : « القفلا الكائنة بفلورنسا .. وممصنع  
لنشر الأخشاب بجهة سيجنا .. إلى صديقي الوفي  
جيانى سكيكى » .. ولم يجد هجومهم عليه كالوحوش  
الضارية بعد انصراف موثق المقود ، اذ ذكرهم بأن  
تزوير الوصية جزاؤه النفي وقطع اليد اليمنى ..  
وهكذا وقعا في الفخ الذي نصبوه بأنفسهم .. ولم  
يكن في إمكانهم تعريضه للخطر دون أن يعرضوا  
نفسهم له كذلك ..

وتريد لوريتا — ابنة سكيكى — الزواج من « رينو

قويا اذا ما تحولت خاتمتها في آخر لحظة الى النهاية السعيدة ، بل هذا ما يحدث للأوبرات المكاهاية وجميع المسرحيات الاخرى التى يقصد منها جلب المبرات بدلا من الآلام .. ابتداء من أوبرا « زواج فيجارو » - ( حيث تحول عقدتها المسرحية عند نقطة تربية جدا من النهاية وبهذا لم يعد أمام متسارز من شيء موسيقى هام يقوله سوى التهليلات الحافلة - لا قيمة لها بالقياس الى ما سبق أن أوردته من موسيقى هامة بالأوبرا ) - الى مسرحيات فيينا للأوبريت ( بما فى ذلك الانواع الكلاسيكية منها مثل أوبريت « الخفاش » فكلها أوبرات ذات خاتمت مهالة متهاوية .

\*\*\*

والآن يجدر بنا أن نسال : هل أصبح حقا من المستحيل أن نجد الأوبرات التى تختتم بالنهاية السعيدة وتثير إعجابنا فى الوقت ذاته بخاتمتها الموسيقية بنفس الصق الذى تهز به مشاعرنا الأوبرات التراجيدية العظيمة أمثال « تريستان » و « عايدة » و « أوتللو » و « بلياس وميليزاند » و « بوبس جودونوف » ؟ والجواب عليه بالطبع أن وجود مثل هذه الأوبرات ليس بالمستحيل . فهناك مثلا في لوبيا « إيلياك اشيبيلية » ذلك اللحن الكورالى « سلفان الطالع الذى تسدل معه الستار » وذلك للحن الجزل الذى تختتم به أوبرا « الخطيئة الجيمة » الذى لا يخطئ أحد فى استيعابه فى سر ، وتلك الإحفاالات السعيدة التى تختتم بها أوبرات ريمسكى كورساكوف ذات الموضوعات الخيالية وذلك الرقص المرح الذى يبعث السعادة فى نفوس الاطفال عند اسدال الستار الختامى عن «وبرا » هينزل . ريتل ، فكلها خاتمت موسيقية تثير إعجابنا فى عمق وتغمرنا بالسعادة بنهاياتها السعيدة فى الوقت ذاته ..

\*\*\*

هناك إذن عدد قليل من الأوبرات - بل قليل جدا - مما تستقيم خاتمتها السعيدة التى قد تجيء من منظر ختامى كامل تتخلله الموسيقى الهامة من أوله لاخره ، دون حشر أو اطالة فى التهليلات من أعظم تلك الأوبرات ، بل أروعها أوبرا « فالستاف » التى كتبها فردى - وهى أوبرا الوحيدة ذات النهاية السعيدة من بين عسديده الأوبرات التراجيدية التى أتجزها خلال حياته الفنية

تشيوب « وهو أحد الأقارب الذى اكتشف الوصية الأصلية - وهذا يعنى عودة بعض المال الى الأسرة - وكان سكيكى يفكر قائلا : « هل يمكن تصور طريقة أفضل من ذلك فى استثمار أموال بوزو ؟ »

لكن الأوبرا هنا تختتم بالنهاية السعيدة بالنسبة لثلاثة فقط من شخصوسا المسرحية ( لوريتسا - وسكيكى - وريونتشيوب ) وترك لباقي شخصوسها الآخرين الإحساس المختلط بنوع من الشعور بمرارة الفضل والحق وبالسخرية القلمية .

أما أوبرا الأخيرة « توراندو » العظيمة وإن تكن ذات خاتمة ضعيفة ، فلا يلزم بالضرورة إلقاء تبعه ضعف اختتامها الموسيقى على قرأتكو الفانو وحده ، الذى أكملها بعد وفاته ، إذ أن بوتشيني بعد أن وصل فى الأوبرا الى النقطة التى حلت عندها عقدتها المسرحية تركها مدة طويلة أثناء حياته دون أن يكملها ، وهذا يجعلنا نتصور مبلغ حيرته بازاء اختتامها بنهاية موسيقية سعيدة وقوية ، فبقيت الى أن تحمل وزر نهايتها السعيدة المرجاء «الفانو» من بعده .

إذن « خلف » - الذى فاز بيد الأميرة « توراندو » بعد أن تحمل المذلة فى حل الأفكار الموصية التى قدمت اليه ، والتى لو أخفق فى حلها لصار عنقه مثل مئات الشبان الآخرين ممن سبقوه - تراه يمرض عن زواجه منها ويتركها ذليلة قد أهين كبريائها وتختتم الأوبرا على هذه الصورة ليهذهب كل لحاله وكان لم تقم الدنيا من قبل لاقامة هذه المبالاة التى كان القصد منها أن تختار هذه الأميرة المعروزة زواجا لها بهذه الصورة العجيبة التى تشيع كبريائها وقسوتها .. وكان بوتشيني لم يثر عواطفنا ويحركنا بموسيقاه التى تبلغ ذروتها عند المبالاة .. وكل هذا لى تبدل نهايتها سعيدة .. فلو أن الأميرة التى أهينت فى كبريائها قد انتحرت بعد أن عرض عنها « خلف » وأذاها مرارة الإذلال لبعدت الأحداث أكثر التساقا فى منطلقها مع رسم شخصية هذه الأميرة ولأسعدنا بوتشيني عندئذ بختام يهزنا من الأعماق أفضل من هربه من اختتامها وتركها تختتم بتلك النهاية السعيدة المرجاء التى هوت بموسيقى الأوبرا فى الخاتمة الى أدنى حدود الركاكة .

وليست الأوبرات التراجيدية وحدها هى التى يتحول مصيرها ويفشل اختتامها اختتاماً موسيقياً

الطويلة الحافلة . ومع ذلك فهو لم يكتبها الا في آخر حياته وبعد أن تخطى الثمانين من عمره مقدما بذلك الدليل القاطع على أن صياغة مثل هذه الأوبرات هي من عصر الأمور على المؤلف الموسيقى . فهو لا يستبعد غالبا اختتام الأوبرا بالنهاية السعيدة من أجل أسباب تافهة أو سطحية . بل لانه يعلم حق العلم أنها تحتاج منه الى تركيز انتباهه واهتمامه في الصياغة الموسيقية الى أقصى ما يستطيع بذله من التركيز ان أراد لأوبراه النجاح في اختتامها . وإذا أعيننا النظر مثلا في الصلحات الختامية لأوبرا : فالستاف ، نجدنا مصوغا في صورة ، الفوجية ، وصياغتها على تلك الصورة هي سبب نجاح خاتمتها ، فمتابعة أصوات الفوج الواحد تلو الآخر في ملاحقة مستمرة تقيم معها مزيدا من المرح والاشراق الذي يصل بنا في النهاية الى حدود النشوة ، فيثيرنا ويهز مشاعرنا من الأعماق حتى اذا عدنا الى منازلنا بعد مشاهدة هذه الأوبرا نظل يقظين لا نستطيع النوم الا بعد مضي وقت طويل . وليس السبب في هذا أن المسرحية قد اختتمت بنهاية سعيدة وفق هوانا ، بل لأننا استمعنا الى موسيقى رائعة اختتمت بذروة الروعة والجمال الموسيقى في اشراقها . فقد كان فردى يعرف تماما أن اختتامها بشيئا من المسرحية سوف يغيبو حتما في اللحظة التي يجيبونها عندها لالاستفاف أنه أصبح مضطربا يسخر منه الجميع . ولذلك بذل قصارى جهده لئلا يندع اختتامها بموسيقى الأوبرا يغيبو ، فعمل على جعله يقظا حتى النهاية .

ومن جهة أخرى قد يقوم مؤلف الأوبرات التراجيدية ببذل مثل هذا الجهد الموسيقى في ختام أوبراه ، هذا ما يجعلها دائما تتفوق في اختتامها وتسيطر على المستمعين وتهزم من الاعماق ، كما في الأغنية التي تصاحب القرار المتكرر « أوسناتو » في ختام أوبرا « دايو وآنياس » التي كتبها بيرسيل . أو « انشودة الحب والموت » المصوغة في الصورة السينفونية في ختام أوبرا « تريستان » وهذه الطريقة ليست دائما ضرورية بصيغة أساسية في اختتام الأوبرات التراجيدية . فهناك أوبرات أخرى مثل « ترافياتا » و « كلارمن » وكثير غيرها تستقيم خاتمتها دون الالتجاء الى مثل هذه الصياغة الموسيقية المركزة .

وصورة القول ان بذل الجهد في الصياغة

الموسيقية المركزة حتى تستولى على مشاعرنا وتهزنا من الأعماق ضروري في اختتام الأوبرات الفكاهية أو الأوبرات الجدية ذات النهايات السعيدة ، حيث يجب على الموسيقى أن تستولى على مشاعرنا وتبقى انتباهنا متيقظا . عن طريق الاستماع في اللحظة التي ينتهي فيها اهتمامنا بمشاهدة الأحداث الدرامية بعد أن نتحل العقدة المسرحية ، والافعل خاتمة الأوبرا السلام !

فنهاية أوبرا « سيجفريد » السعيدة - ولو مؤقتا (١) - تعد من الناحية المسرحية خاتما يتخذ صورة منظر حب بارد العواطف ، لكن فاجئنا بموسيقاه الهائلة أوقد ناراً حامية من نشوة الحب فهزتنا تلك الخاتمة من الأعماق وجأت في صورة القطعة الموسيقية الكاملة .

كذلك الحال في أوبرا « الاختطاف من السراي » التي كتبها موتسارت ، فانها تختتم بمنتهى البهجة ، لا لأن الخاتمة الهللية تنتهي بلحن جميل وحل يسهل علينا استيعابه وحطه بعد انصرافنا من المسرح ، بل لأن هذه الخاتمة قطعة موسيقية كاملة رائعة . وهي في صياغتها تتناول عناصر بنائية من نموذج « الروندو » ونماذج التنوع ، وتسويها بها في ذلك الخاتمة « السداسية » لأوبراه « هكذا من جميعا ! »

فهو في نفس بهجة الفوج الختامية لأوبرا « فالستاف » ، وهي مثلها تهزنا من الأعماق لأن موسيقاها قد أحكمت صياغتها في براعة فائقة ، ولا يرجع ذلك بأية حال لانتهائها بالصلح بين العشاق الهوائيين فيها ، إذ أننا لا نغير أي اهتمام لما يدور بين هؤلاء الهوائيين من صلح أو خصام .

والخاتمة « السداسية » الشبيهة بالفوج في أوبرا « دون جيوفاني » ، لها كذلك نفس الأثر الرائع الذي للفوج الختامية في أوبرا « فالستاف » وكانت قد جرت عادة مخرجي هذه المسرحية على حذف هذه السداسية واختتامها بمنظر ذهاب دون جوان الى الجحيم . لأنهم وجدوا اختتامها على هذه الصورة أفضل من الناحية المسرحية . ذلك لأن الاختتام التراجيدي كليل بأن يترك أثرا أشد قوة وبعد نهاية أكثر حسما . ومن الناحية الموسيقية

(١) إذا أخذنا في اعتبارنا مصر التراجيدي في الأوبرا التالية بسلسلة « خاتم نيبولونغ » أي بأوبرا « هروب الآلهة »

يصوغ خاتمة جلييلة « بنهاية سعيدة » في ختام سيمفونية « جوبتر » وهي أعظم الأجزاء الموسيقية أثرا في بهجتها بعالم الموسيقى بأسره .  
والسر في ذلك يرجع حتما إلى براعته الفائقة في صوغها من الأسلوب « البوليفوني » المتعدد الخطوط الميلودية . كما تتضح براعة الاختتام هذه في نهاية كل من رباعيته للوترات : من مقام صول كبير ( كوشيل رقم ٣٨٧ ) ومن مقام « لا » كبير ( كوشيل رقم ٤٦٤ ) . وكانت هذه البراعة في خاتمتيهما سببا في اشاعتها البهجة المشرقة وبهشما الشعور العام بالسعادة في المستمع .

ويضارع موتسارت في ذلك أيضا هايدن خصوصا في ختام رباعياته وسيمفونياته . . فهي كلها تختتم بالنهايات السعيدة . وترجع هذه السعادة التي تنبعث منها وتؤثر فينا إلى براعته الفائقة في صياغته هذه الخاتمات . بينما نجد شوبرت - الذي لا نبر . مواهبه بصفة خاصة في صياغة خاتماته الموسيقية - قد جاء لنا بخاتمات بهيجة لكنها ركيكة في صياغتها الموسيقية مما أدى إلى سقوطها خصوصا لو قيست بما سبقها من أجزاء موسيقية . . وربما كان هذا هو السبب الذي من أجله ترك لنا شوبرت سيمفونية عظيمة ورباعية عظيمة وأكثر من سوناته الرائعة للبيانو دون أن يتمها .

ولم يكن - من ناحية أخرى - من محض الصدفة أن يجيء تشيبد « الفرج » الذي يختتم به بت هولسن سيمفونيته التاسعة تنظيما موسيقيا شامعا في بنائه وهائلا في أسلوبه ومتضمنا لشمي صنوف فن الصياغة من « الروندو » و « نماذج التنوع » بل و « الفوج » ذات الموضوعين الأساسيين . وأن يتناول كل هذا بمنتهى التركيز والعمق في المعالجة والثراء في الابتكار الفني حتى جاءت خاتمة السيمفونية تنويعا رائعا لفن الاختتام بالنهاية السعيدة .

وصفة القول إذن أنه متى كانت النهاية السعيدة هي المقصد الذي يهدف اليه الفنان الموسيقي البتكر - من حيث التركيز الفني لا من حيث الميل إلى عبادة المسرات فحسب - فإنه لن يصل إلى هدفه هذا إلا بعد أن يتمكن من السيطرة التامة على فن صياغته ختام موسيقاه .

نراهم قد وجدوا أن هذا الاختتام ملائم عند هذه النقطة حيث تنتهي الموسيقى في مقام « ري صغير » وهو نفس المقام الذي استهلته به افتتاحية الأوبرا . ولكن الافتتاحية إذ تستهل في تصديرها بهذا المقام الداكن والتشويط إلى مقام « ري كبير » ذلك المقام المشرق البهيج . . واذن فحتى وفق نظريتهم التي تنادي بالاختتام في نفس المقام الذي ابتدأت به فإن هذا لا يستقيم إطلاقا ، بل ربما يستقيم أكثر عند الاختتام بالسداسية المحذوفة . . إذ أن جزأها السريع النهائي مصوغ في مقام « ري كبير » . . ولهذا فقد اعرض المخرجون المحدثون عن حذنب السداسية وأصبحت الأوبرا تختتم بنهايتها المشرقة دون أن يتعارض هذا مع السير نحو بلوغ الذروة تماما مثل خاتمة « فالستاف » .

واليوم تعد خاتمة كل من « دون جيوفاني » و « فالستاف » أعظم النهايات السعيدة في الموسيقى المسرحية بأسرها لأنها تيسر نحو الاختتام دون تعارض مع بلوغ الذروة (١) .

### \*\*\*

ومما سبق ربما يتبادر للذهن القارئ أن موضوع « النهايات السعيدة » يقتصر على الموسيقى المسرحية دون سواها من أنواع الموسيقى ، حيث أن الأمثلة التوضيحية التي يمكن الاتيان بها متعددة للغاية . . لكنني مع ذلك أعتقد أن هذا الموضوع يتناول جميع الأنواع الأخرى من الموسيقى غير المسرحية .

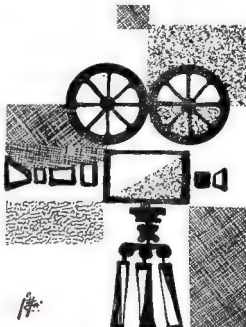
وها أيضا نجد أنه يسهل على المؤلف انهاء الموسيقى بخاتمة حزينة أو جسدية الطابع أكثر من اختتامها بالنهاية المفرحة . . إذ في الحالة الثانية ، لا بد له كذلك - كما هو الشأن في الموسيقى المسرحية - من بذل جهوده المكررة في الصياغة الفنية لكي لا تشهور الموسيقى بعد بلوغها الذروة في سيرها نحو الاختتام . فنحن نجد موتسارت ، مثلا ، مستمدا دائما للاستفراق في الخاتمات التراجيدية . ففي مقطوعاته « لكونشرتو » للبيانو نجد أن أعظم خاتماته التي بلغ فيها حدود الرفعة الموسيقية كانت جميعا في كونشرتاته المصوغة من مقامات الديون الصغير - وهي كلها مقامات داكنة أو محزنة .

ولكن موتسارت إلى جانب ذلك عرف أيضا كيف

# قصر السينما المعاصرة

كتبها: برار داراش

ترجمة: محمد قناوى



فيلم «الربمائة ضربة» ، والايطاليين «فيدريكو فليليني» فى فيلم «الحياة الحلوة» و «ميكى أنجلو أنتونيو» فى فيلم «المغامرة» و «ليتشينو فيسكونى» فى فيلم «روكو واخوته» و «ريتشا ودمون» الانجليزى فى فيلم «انظر خلفك فى غضب» ، والبولندى «اندريه فايدا» فى فيلم «القناة» ، و «بولانسكى» فى فيلم «رجلين ودولاب ملابس» ، والأرجنتينى «ليوبولدو تورنيسون» فى فيلم Sammorakin والمخرج الهندى «ساتياجيت راي» الذى أخرج فيلم «الاب بانشالى» .

وهناك جماعات تقلد هؤلاء فى جميع أنحاء العالم ، فى كندا واليونان والبرازيل واليابان والمانيا (الشرقية والغربية) حتى فى موسكو ، والى حد كبير فى مانهاتن ، ذلك أن جنون السينما قد استحوذ على الجيل الناهض .

فالشبان يقضون ساعات الليل والنهار يتجولون فى الطرقات مسكينين بالآت تصوير خفيفة متنقلة ، مبشرين بدين جديد للسينما ، ذلك الدين الذى أعلن اعتناقه بحرارة المخرج «تريفو» . وأهاب ذات مرة أنه من الضروري أن تصور أشياء جديدة بروح جديدة ، فلا بد من التخلص عن هذه الاستديوهات الباهظة التكاليف وغير المنظمة والتى لا جدوى منها . إن أشعة الشمس أقل تكلفة من مصابيح الضوء ،

(١) كاتب هذا المقال بدأ بكتابة القصة وهو فى سن الرابعة عشرة من عمره ، ونظم الشعر فى سن الخامسة عشرة ، وقدم رسالة عن فلسفة الشعر للحصول على بكالوريوس الفنون من جامعة إنسالفانيا عام ١٩٤٢ .

وقد اشتغل باحثا فى الضامين بعض الوقت ، ومدرسا وصحفيا ، وقد أصبح كاتبا بمجلة تايم الأمريكية عام ١٩٤٥ ، ثم أصبح المحرر الأول للسينما فى المجلة فى السنوات العشر الأخيرة .

وهو يتقن اللغات الفرنسية والإيطالية والألمانية والإسبانية ، وهو هنا يحاول أن يمرض بالاشتراك مع المحرر وليام فوربس بمجلة تايم قصة السينما المعاصرة لتكون مرشدا لمحبي الثقافة السينمائية . يمكننا أن نصل الى قصة السينما المعاصرة من واقع الأفلام التى تصلنا (الى الولايات المتحدة) من الخارج ، والتى قام بإخراجها فنانون من مختلف أنحاء الكرة الأرضية .

وفى قلب الحركة الجديدة ، نجد جماعة صغيرة من الطليعيين الملهمين أمثال «أكيرا كيروساوا» اليابانى مخرج فيلم «راشومون» و «انجمار برجمان» السويدى الذى أخرج فيلم «الفسراولة البرية» و «آلان رينيه» الفرنسى الذى أخرج فيلم «هير وشيما - حبيبى» و «فرانسوا تريفو» مخرج

وتعتمد الثورة الجديدة في السينما على استعادة كاميرا ، وقيلم خام رخيص ، وشقة أحد الزملاء وقيام الأصدقاء بتبثيل الأدوار . وقبل ذلك كان الايمان بالسينما والعزيمة ، انها ثورة لتحطيم الموانئ .

وهذه الطريقة في التعبير هي طريق المستقبل وفن المستقبل . هناك ثورة من حيث الهدف ، فلم نعد نشئ بالصناعات القديمة والموضوعات العادية المتداوله ، وحتى نستطيع التعبير عن انفسنا ، وأن نتحرر من التحيز ومن التكنيك القديم ومن كل شيء ، علينا أن نكون جد طموحين ، جد مخلصين .

وفي فرنسا حيث تسمى الحركة بالهوجة الجديدة ، أخرج ستون مخرجاً شاباً أول أفلامهم الطويلة في أقل من سنتين ( ١٩٥٩ - ١٩٦٠ ) ، كما يوجد في بولندا اثنا عشر فيلماً طويلاً وقصيراً في طريقها الى الظهور . وفي البرازيل أخرج تسعة من المخرجين أول أفلامهم في السنتين الأخيرتين . وأكثر من أربعة وعشرين مخرجاً سوف يفعلون نفس الشيء في الاثنى عشر شهراً القادمة .

ان التمرد والثورة يظهران في كل مكان ، والحركات الجديدة هي في حقيقة الامر حركة واحدة ، هي سينما عالمية جديدة تصبح فيها الإنسانية هي عالم الإنسان .

لقد أوجدت الحركة السينمائية الجديدة متفرجين عالميين جديداً من الشباب في سرعة مذهلة . ولقد أعلن أصحاب دور العرض في عشرات البسلاط ان ثمانية من كل عشرة من مشاهدي الأفلام الأجنبية يقل سنهم عن الثلاثين . وهو جمهور عاطفي المزاج وعنيف ، يصفق لما يعجب به ، ويصفق لما يعجبه ، وهو جمهور ذواق ، والجيل الجديد من رواد السينما يؤمن بأن الرجل المتعلم يجب أن ينتشف سينمالياً كما ينتشف ادبياً . وهو جمهور كبير ، تهتم به السينما الجديدة لما يجلبه لها من مال .

ولم تستطع الأفلام الأجنبية أن تتحدى الزعامة التجارية للسينما الأمريكية تحدياً خطيراً ، فهي لا تزال تستحوذ على دولارين من كل ثلاثة دولارات يتفقاها العالم على السينما ، ولكن تصيب هذه الأفلام الأجنبية قد تضاعف في السوق العالمية في العشر السنوات الأخيرة . فيلم «الحياة الحلوة» بلغ دخله ١٠ مليون دولار . وفي الولايات المتحدة حيث كان دخل هذه الافلام عام ١٩٥٣ ، ٥ ملايين ومائتي ألف

دولار ، نجد أنه قد ارتفع في السنوات الأخيرة الى أكثر من ٦٩ مليون دولار .

ان ما يلقاه رجال السينما الجدد من تأييد عام وما يتبعونه من وسائل اقتصادية خاصة ، قد منحهم قدراً كبيراً من الاستقلال الفني . وشيئا فشيئا ، استطاعوا أن يقولوا ما يريدون ، لا ما يمليه الممول بحجة « ان الجمهور عايز كده » .

لقد خلق الرجال الجدد الشباب ، خلال العشر اسنوات الأخيرة مهرجانا كبيرا للدراما البطولية وأناشيد الرعاة ذات الديالوج الرقيق المرح والرغبة الكثيرة واللفظة الحادة والفكر اللامح ، والأسى الكئيب والمشاهد الغريبة والأعناق الدينية الغامضة ، لقد صوبوا الكاميرا نحو الحياة وأبدوا للانسانية صورة ذاتية ، صورة صادقة ومزعجة ، غير أنها في نفس الوقت جميلة بشكل تتهز له القلوب . لقد خلقوا عصرًا ذهبيا للسينما . أهى كلمات قوية ؟ ربما ١٠٠ !

ولكن فلننظر في مستوى الأفلام التي عرضت في مهرجان السينما الأول بنيويورك . لقد كان البرنامج قاصراً على الأفلام الجديدة التي لم ترها الولايات المتحدة من قبل . بيد أن مدير المهرجان وجد عشرات من الأفلام الصغيرة الممتازة ونصف دسنة من الأفلام الجيدة من بينها .

#### الملك القاتل :

وهو واحد من أقوى أفلام يونيوييل التي اشتهرت بروعتها ، يقص حكاية مرعبة تتصل بالخيلاص واللعنة ، وفيها يصب الفوضوي الكبير العجوز كل حم غضبه على الأغنياء العاطلين وعلى الكنيسة الأم ، وأثناء ذلك يستعرض خيالا دينيا قل نظيره من حيث وحشيته الشيطانية منذ رؤى هيروديموس بوش .

#### في أوج الحياة :

ويعتبر أول فيلم طويل لروبرت ارنكو الفرنسي ( ٣٢ سنة ) وهو مأخوذ عن ثلاث قصص « لأمبروز بيرس » وكلها تتناول موضوع الحرب الأهلية في الولايات المتحدة الأمريكية . وبرغم من انه قد تم تنفيذ الفيلم في فرنسا واشترك فيه ممثلون فرنسيون إلا أن الجو الاميركي لهذه الفترة يشيع في الفيلم بشكل رائع ، والفيلم يحكى من خلال تدفق اللقطات وراء بعضها بكل ثقة وبراعة وجدير بالذكر ان تصوير جان بوفيني يدين بالولاء في جماله الماثيو براوى .

السبعة « سنة ١٩٥٤ الذي يعتبره الكثيرون أحسن عمل سينمائي على الإطلاق » وهو عبارة عن ملحمة عسكرية أخلاقية اجتماعية ، مضمونها أن المسالمين هم الذين يربثون الأرض عندما يعرفون كيف يناضلون من أجل حقوقهم . وفيلم « اكبرو » سنة ١٩٥٢ أفضل أفلام كيروساوا ويحكى مأساة رجل عسادي وتعبس ، لا يكاد يقتحم الحياة حتى يعلم أنسيموت وفيلم « يوجيبو » سنة ١٩٦٢ الذي جاء في قالب هوليود المعتاد يمزج حرارة الدم بالفضحكات الهزلية التي تسخر بالمعادات والأخلاق والسياسة في القرن العشرين . وفيلم « أعيش في رعب » سنة ١٩٥٥ من الأفلام المخيفة التي تتناول الرعب في حياة رجل في ظل القنبلة الذرية . وعندما يقوم كيروساوا بالأخراج يستخدم ثلاث آلات تصوير في نفس الوقت يمكنها أن تسجل أدق التفاصيل الموجودة في المشهد بفضل عتساتها المقربة ، وأن تستوعب الحركة جميعها ثم يلقى بالنتيجة في وجه المتفرجين بكل عنف . ان كيروساوا أستاذ في الحركة وهو الى جانب ذلك فنان ساطع ، وهو أخلاقي يتصنع باحساس تادر بالفكاهة وهو واقى يلعن الظلام .

لقد تمكن كيروساوا من لفت نظر رواد السينما ، أما الشخص الذي لفت الانتظار بعد ذلك فهو « انجمار برجمان » .

#### انجمار برجمان :

بعد انجمار برجمان فنانا لم يسبق له مثيل في السينما ، فهو شاعر ميتافيزيقي تخرج أفلامه وكأنها فصول متتالية من الرمزية وسط التقدم الذي تحرزه روحه وهي تبعث وحيدة معذبة ، عن معنى للحياة وعن احساس بوجود الله ورعايته . وفي فيلميه الأوليين « لهو محرم - الليلة العارية » ناضل انجمار برجمان ليحرر نفسه من الارتباط بالأم والاشتياق الحار للبراة والأمان والموت . وفي كوميدياته البارعة ، التي أخرجها في المرحلة الثانية من حياته الفنية « درس في الحب - ضحكات ليلة صيف » كافع برجمان الحرب التي لا مفر منها بين الرجال والنساء ، وفي فيلم « الغنم السابع » توغل بصق في غيباب الله ، وتجول فيها خلال الجذور المتقدمة للحياة الدينية . ولكننا نجد الله في أفلامه الحديثة المرة تلو الأخرى ، ومع ذلك فحكمته مخيبة وغامضة وكأنه ينبوع ماء أو عنبكوت ضخم أو كالصمت . ولا نجده أبدا كالحب ولا في صميم القلب . وهكذا يمضي في

#### سكنية في الماء :

وهو فيلم يولندي مثير حاد كالسكين ، أمليس كالماء ، أما مخرجه فهو رومان بولانسكي ( ٣٠ سنة ) وهو يضع فيه امرأة مثيرة ورجلين يتحرقان شوقا اليها فوق قارب شرعى صغير ، يلقى اليهم بسكين وخلال التسعين دقيقة التالية يزداد التوتر ويزداد ويزداد ويزداد .

#### مرحبا بالقتال :

فيلم أمريكي لأدولفاس ميكاس ، وهو مضحك بشكل رائع ويعتمد على السحرة الى أبعد مدى ، ويحكى قصة اثنين من الكشافة في سن الشباب يتعان في غرام فتاة واحدة .

#### الغطيان :

وهو ثاني فيلم يخرجه ارمان اولي الايطالي ( ٣٢ سنة ) ومن المنتظر أن يغلد هذا الفيلم في تاريخ السينما . وفي هذا الفيلم يحكى المخرج أولم قصة تكاد تكون بسيطة أكثر من اللازم تحكى كيف أن البعد يجعل القلبين يزدادان شغفا ، بيد أنه يحكى هذه القصة وقد تحكم في أسلوبه السينمائي بشكل كامل .

#### الغامد :

وهذا الفيلم يعتبر إحدى المصنوعات الكثيرة لموضوع عطيل . وقد أخرجه ، في بريطانيا ، جوليف لوزي ، وهو أمريكي يعيش ويعمل في أوروبا ، والفيلم يحكى كيف أن خادما شريفا يحطم سيده باستغلال ضعف سيده أمام النساء - وأمام الرجال .

#### أكبر كيروساوا :

عندما يبحث مؤرخو السينما الجديدة عن أصولها الأولى ، فانهم يعودون الى مهرجان السينما الذي أقيم في البندقية سنة ١٩٥١ . ففي ذلك المهرجان كانت العقرة الأخيرة من البرنامج تشمل عرض فيلم ياباني اسمه « راشومون » لذلك جلس رجال التحكيم يتناوبون ولكن ما لبثوا أن بهروا من الدهشة ، فقد جاء فيلم « راشومون » وكأنه لمحة برق تشق يعنف قلب رجل يكنفه الظلام لتبين أنه خال من الحقيقة ، أما من حيث التكنيك ، فالفيلم كان أصيلا وقويا في أسلوبه ، وكان من الواضح أنه عمل عبقرى هو « أكبرا كيروساوا » وبفضل خبرته بالرسم أصبح أول مبشر بالعصر الجديد للسينما . وفيلم « راشومون » هو فيلمه العاشر . ومنذ ذلك الفيلم وهو يخرج روائع متتابعة منها فيلم « العظماء

بحته رائده الذكاء والسخرية ، يصحبه جمال يهر البصر الى غير حد ، واحساس دقيق بالشكل وان كان يميل الى المسرح أكثر مما يميل الى السينما مع موهبة كبيرة جدا من الحس ، يبدو معها في بعض الأحيان وكأنه مريض ، ولكن « برجمان » ليس رجلا عيلا بل عبقريا مريضا . وعرضه هو مرض العصر ، موت القلب ، والانفصال عن المنبع ، وعبقريته هي عبقرية تعبر عما يعانيه كل الناس .

وقد اجتاحت « برجمان » باريس مثل ربيع شمالية غاتية ، ففي سنة ١٩٥٧ عندما عرضت له عدة أفلام لأول مرة في « السينماتيك » وهي المكتبة الرئيسية للأفلام في باريس ، وقفت المئات من محبي السينما صوفوا طويلا ليلة لمدة ثلاث ليال لكي يجدوا أماكن لهم وقال المخرج تريفو آنذاك « لقد هزمتنا تماما فهذا رجل حقق كل ما كنا نحلم بتحقيقه ، وكتب الأفلام كما يكتب الروائي رواياته وبدلا من القلم ، استخدم كاميرا ، انه مؤلف سينمائي بمعنى الكلمة .

#### السينما في فرنسا :

ونتيجة للأثر الذي تركه برجمان وللتشجيع الذي ملحه اياه الفيلم الأمريكي « الهارب الصغير » الذي بلغت تكاليفه ١٠٠.٠٠٠ دولار فقط اقترض « تريفو » من حبيبه مبلغا من المال ، وشرع في « جسد الأيام الجميلة » عام ١٩٥٨ في تصوير فيلم « سبحة » الأربعمئة ضربة » ، وفي نفس الوقت اطلق « كلود شابرول » الذي كان يعمل مع « تريفو » كتابه للأفلام في مجلة كراسات السينما ، ميرانا لزوجته عن آخره لكي يخرج فيها اسمه « سيرج الجميل » . وفي نفس الوقت أيضا طار « مارسيل كامى » الذي عمل مساعدا لبعض كبار المخرجين الفرنسيين ، الى البرازيل ليخرج فيلما بالالوان هو « ارفيوس الأسود » ، وارتبط « آلان رينيه » وهو مخرج مغفور للأفلام التسجيلية ، مع بعض رجال الأعمال وطار الى اليابان لتصوير فيلم « هيروشيما - حبيبي » .

وفجأة وصلت كل الأفلام الى باريس ، وكان لها وقع هائل على الجمهور والصحافة . وحصلت على الجوائز الاولى في مهرجان « كان » ، وفجأة وجدنا انفسنا أمام الموجة الجديدة .

ومند أكثر من أربع سنوات ، والموجة الجديدة لاتزال تمضي في طريقها بقوة تقدمت اثني عشر فيلما ممتازا ، وأظهرت ممثلين عالميين جددا لفتوا انظار العالم اليهم : « جان نورمو » ، جان بول بلموندو -

جان بيير كاسبيل ، وقلمت أيضا اربعا وعشرين مخرجا شابا موهوبا واستطاع « فيليب دي بروكا » أن يبدع في فيلمين من أكثر الأفلام اضحاكا في فرنسا منذ « رينيه كليلر » في أفلام « جاد الحب - حبيب لخمسة أيام » وأخرج « جان لوبودز » ميلو دراما تكلمية مدعشة هي « اللاهث » وكذلك « بيير انكس » و « لوى مال » و « روجيه فاديم » و « هنرى كولبي » أخرجوا أفلاما ادهشت كل من شاهدها . لكن الشهرة العالية للسينما الفرنسية الحديثة مدينة الى حد كبير لأعمال اثنين من المخرجين هما : « آلان رينيه » و « فرانسوا تريفو » وأشهر الاثنين هو آلان رينيه ( ٤١ سنة ) وهو صاحب نظرية وتكنيك من الطسراذ الأول ، هو « شوينبرج » السينما الجديدة .

ان فيلم « هيروشيما » قد بهر النقاسد بايقاعه المنتظم وبنائه المتناسق ، وفيلم « السنة الماضية في مارينباد » جعل فيلم « هيروشيما » يبدو كأنه جاء عرضا ، يعرض فيه المخرج أربعة أزمئة وخمس وجهات نظر مختلفة وعددا لا حصر له من الكادرات الرمزية ذات الدلالة ، تجسدت كلها في بناء متداخل لانهاى ، فبدا وكأنه لغز وليس فيلما ، ومناسباً لأن يشاهدهم عقل الكيتروني لا أن يشاهده عقل بشري . وعينها تحل النظر أخيرا ، تنسأل ماذا كان يعنى ؟ انه كان يعنى « كل شيء » - ولا شيء . وباختصار ان « رينيه » لديه المهارة التي يستطيع بها أن يقول ما يريد على الشاشة ، ولكن لسوء الحظ ليس لديه ما يقوله ، فهو كفنان تنقصه الانسانية وتنقصه الحرارة - وهو يعيش خارج عالمنا ، انه معلق في الهواء . ومع ذلك فاعماله ذات أهمية . فقد حطمت فكرة الجمهور عن ماهية الفيلم وحرر مخرجي الأفلام جميعا لكي يبدوا صياغة السينما بصورة أقرب الى رغباتهم الفنية .

وفرانسوا تريفو ( ٣١ سنة ) ربما كانت موهبته أكثر تراء من بين مخرجي السينما الفرنسية الجدد وهو دافى بقتير يرود رينيه . وأفلامه تدور حول حقيقة الناس وحقيقة مشاعرهم ، مثل الولد الذي يهرب من منزله ، والزوجة التي تخون زوجها مع أخلص أصدقائه . وأفلامه ثقيلة لأن الحياة الواقعية ثقيلة ، ولكنها في نفس الوقت مرحة ومبهجة الى حد ما . انها أشياء صعبة ومثل الأشياء الصعبة فهي مليئة بالانفصارات الخساعة والحركات غير



المجدية ، ولكنها تنمو وتتطور أكثر في داخل العقل بعد أن ينتهي الفيلم . ويمضى « تريغو » في طريقه بتطور ، لقد أبدع في فيلم « مقتل عازف البيانو » أكثر مما أبدع في فيلم « الـ ٤٠٠ خربة » وفيلم « جوليز وجيم » بما فيه من حكمة مالية حلوة ومر معا قد جعل فيلميه الآخرين يبدون وكأنهما لعب أطفال .

### السينما في إيطاليا :

وفي نفس الوقت ، اتخذت السينما الإيطالية عهدا جديدا ازاء الحياة . لقد توقفت الحركة الواقعية الجديدة توقفا تاما بعد الحرب في فيليسي « روما مدينة مفتوحة » و « سارق الدراجة » فقد طمئت من الخلف بواسطة السياسيين لاعتقادهم أنها أثرت على التجارة السياحية تأثيرا سيئا . و انتج الإيطاليون ، في أغلب الأحوال ، أفلاما عن الوحوش الأسطورية ، الا المخرج العظيم « فيتوريو دي سيبكا » الذي أنتج نغما ضعيفا متردا في فيلم « السطح » يبشر بالاصلاح ، لكن ما إن أشرقت السنوات العشر على الانتهاء حتى ظهر « بيترو جيرمي » الذي أخرج أخيرا الفيلم الكوميدي « الطلاق على الطريقة الإيطالية » وفي نفس الوقت برزت ثلاث مواهب إيطالية الى أقصى مدى :

الاول : « لوتشينو فيسكونتي » ١٩٠٦ سنة وهو أحد النبلاء ، يتول عنه أصدقاؤه أنه يدل بصوته من أجل اليسار ، ولكنه يحيا في اليمين ، وبنفس هذا الشعار ، تبدو أفلامه يسارية ولكنها أخرجت بطريقة يمينية . وفيلم « روكو واخوته » سنة ١٩٦٠ الذي يعد انتماشا للحركة الواقعية الجديدة يتناول حياة أسرة من الفلاحين انتقلت من الريف الى المدينة . وفي فيلم « الفهد » سنة ١٩٦٣ المقتبس من الميثية المؤثرة التي كتبها « جيو سيبب دي لامبيديوس » عن الاطفال ، نجده وقد استخلص من الموت طريقا للحياة . أما أفلام « فيسكونتي » فتبدو كما لو كانت ينقصها الاخراج ولكنها في حقيقة الامر مخرجة بتمعن .

والثاني : « فيديريكو فيليني » ( ٤٣ سنة ) وهو أكثر شهرة بين المخرجين الإيطاليين الجدد ، وفي فيلم « أنا فيتيلوني » سنة ١٩٥٣ وضع فيه سخريته الاجتماعية التقليدية . وفي فيلم « الطريق » وهو كوميديا شاعرية ، اتبع فيها طريقة « شابلي » ولكنه لم يستطع الوصول الى مستواه .

وفيلم « الحياة الحلوة » سنة ١٩٦٠ هو الفيلم الذي جعله هو وبظلمته « مارشيللو ماستورياتي » مشهورين في جميع أنحاء العالم . وفيلم « ٨ ١/٢ » ( سنة ١٩٦٣ ) أجرا أفلامه الحالية ، إذ صوب الكاميرا نحو نفسه وتركها تسجل مخاوفه وخيالاته ورغباته وبأسه ، وذلك في لغة سينمائية تميل الى « جويس » أكثر مما تميل الى « جريفيث » وكل هذه الأفلام بعذت بحساس شديد . و « فيليني » الذي دوى اسمه عاليا هو أكثر اتباع الحركة قدرة على التخيل بغير منازع . ولسوء الحظ فإن خياله ينقصه الذوق ، فهو يفضح رغبات البشر الحسية بالحاح ودون خجل وهو في ذلك يخلص من أي تعاطف ، انه خشن بكل ما في هذه الكلمة من معنى .

و الثالث : « ميكل أنجلو أنتونوني » ( ٤٩ سنة ) وهو نقيض « فيليني » يملك حساسية فنية وقد أخرج ثلاثة أفلام فقط « المغامرة - الليل - الكسوف » وهي التي تهمنا وهي تعنى الكثير جدا . ان أي فيلم منها يكفي لأن يرمده لمصاف أحسن صاحب أسلوب في تاريخ السينما . ذلك لأن أسلوبه في الإخراج يتميز بالبساطة والراحة ، فنماظر أفلامه تبدأ قبل بدئها الحقيقية بقليل ، وتنتهي بعد نهايتها بقليل . ولنظائره علة نائية ، وهو يعرك الممثلين كما لو كانوا أشخاصا يسبحون في موكب جنائزي .

أما المواقف الجنسية في أفلام المخرجين الإيطاليين الجدد وزملائهم الفرنسيين فقد أثارت النقاد الى حد كبير جدا ، فهي تعتمد على مواقف عديدة ليس بينها موقف جديد . وأغلبها مواقف مريضة ، ولكنها جميعا حادة أكثر دلالة عما هي في هوليوود ، ففي أفلام هوليوود ، نجد أن الجنس هو حلم الناس الذين يخشون الواقع .

أما في الأفلام الفرنسية الجديدة ، فإن الجنس فيه نوع من الديانة الفلسفولوجية ، وهو تجربة خيالية عميقة يقوم بها الممثل ، كما يقوم بأى عملية أخرى كتناول الطعام مثلا .

وفي الأفلام الإيطالية الجديدة ، نجد أن الجنس هو الشيء الذي يجعلك تحس احساسا سلبيا بعد الانتهاء منه ، انه كأي وسيلة أخرى تجعلك تشعر بالضيق . وعلى أي الأحوال ، فإن الناس في الأفلام الأوروبية لا يهتمون حول القمر كما نراهم في أفلام هوليوود . وهم اذا أرادوا الاقدام على فعل الجنس ،

أقدموا عليه . وعندما يقدمون على فعله فيطريقة رقيقة ، ولكن ما أن ينتهوا منه حتى ينسوا كل شيء عنه حتى المرة التالية . أن الجنس في الأفلام الأوروبية الجديدة صريح ، ولكنه حقيقى على الأقل .

### السينما في بريطانيا :

إن المخرجين الفرنسيين والإيطاليين يؤمنون بأن فن السينما فن هام في حد ذاته . بعكس رجال السينما البريطانيين فهم لا ينظرون لفن السينما على هذا النحو . ذلك أنهم قد درجوا على أن ينظروا اليه في مرتبة ثانوية بالنسبة للدراما والأدب . ومعظم الأفلام الانجليزية الجديدة هي في الواقع مقتبسة عن المسرحيات والروايات .

لقد أخذت السينما الجديدة في إنجلترا اتجاها من مختلف الفنون المترابطة ، ولقد تبنت جمساعة الشباب الفاضل ، من داخل المهنة ، هذا الاتجاه الجديد بكل حماس . وكان هذا الاتجاه يساريا من الناحية السياسية ، وشماليا من الناحية الجغرافية . ومعظم الأفلام البريطانية الجيدة في السنوات الخمس الأخيرة ، كانت من أفلام النقد الاجتماعي ، ويوجه عام ارتفع هذا النقد الى مستوى الظروف المعيشية في الأحياء الصناعية الفقيرة في يوركشاير . ولقد أسس هذا الاتجاه للمخرج « جاك كليتون » بفيلمه العنيف عن الصراع الطبقي اسمه « وكان فوق القمة » سنة ١٩٥٨ . ولكن لم يرضوكت طويل حتى دخل في هذه الحركة شباب أشد غضبا وأكثر حماسا ليضطلم بها ، وهو « توني ريتشاردسون » الذي أخرج أفلام « انظر الى الخلف في غضب - المهرج - مذاق العسل - عزلة عده » المسافات الطويلة . ولا يعد ريتشاردسون مخرجا عظيما من حيث اللغة السينمائية ، فهو من حيث المزاج والخبرة ، يعد مخرجا مسرحيا ، بل هو في معظم الأحيان يعد مخرجا مسرحيا ممتازا ، يعرف كيف يستغل كل الامكانيات المسرحية القوية . وتتملذ على يديه « ألبرت فيني - ريتاتو شسينجهام - توم كورتناي - وراشل روبرتس » الذين أصبحوا سينمائيين مشهورين عالميين .

وتعد بريطانيا وإيطاليا وفرنسا ، أي غرب أوروبا ، حاليا مركزا للسينما الجديدة ، ترى هل في مقدوره هذا المركز أن يبقى ؟ إن مراكز إنتاج الأفلام بدأت تتكون بسرعة في جميع أنحاء العالم ومن بين هذه المراكز ما هو خلف الستار الحديدي .

### السينما في دول أوروبا الشرقية :

من الواضح أن المخرج البولندي « بولانسكي » يعد مخرجا معترفا بمعنى الكلمة ، كما يعد « أندريه فايدا » « كيروساوا » بولندا ، وعندما عرض فيلميه اللذين تناولا مأساة الحرب وما : « ماس ورماد - القناة » في الولايات المتحدة سنة ١٩٦١ أدهشت المتفرجين من فوط كاتبتها .

وزاد الإنتاج السينمائي في المجر في السنوات العشر الأخيرة ، كما تحسن الأسلوب في الأفلام التي خرجت من موسكو في الثلاث سنوات الأخيرة « البجعة الطائرة » - « أنشودة جندي » - « طفولة إيفان » فقد تعلمت السينما هناك الى حد بعيد .

### السينما في الهند :

وفي الهند « ساتيا جيت راي » ( ٤٢ سنة ) الذي أثبت أنه واحد من رجال السينما الموهوبين ، وفي الخمس سنين الأخيرة عرضت ستا من أفلام « ساتيا جيت راي » في الولايات المتحدة ، أن أفلامه الثلاثة الأولى « الاب بانثالي - أباراجيتو - عالم آبو » تعد ثلاثة سمحت - وكانها ألف مجلد - عن الحياة في الهند وتمد رائعة من الروائع الممتازة في السينما الآسيوية . أما الأفلام التي تبعتها فهي أكثر كمالا ، « ديتي » - « شتان - غرفة الموسيقى » لأنها أفلام جسيمة تصاحبها الموسيقى ، وهي هادئة ومثل كل ما هو عميق فهي هادئة . فأحداها لا تجرى في عجلة بل في تودة ، وتجرب الحياة وتجرب الموت ، أنها من أعمال الحب .

### السينما في أميركا :

وفي الولايات المتحدة لا يزال معظم الناس عندما يفكرون في الذهاب الى السينما ، يخطر ببالهم على الفور أفلام مولود ، ولكن السينما الأميركية الجديدة لا تخرج من هوليوود ، بل تخرج دائما من نيويورك . هناك بيوت للفن ومكتبات للأفلام وجمعيات سينمائية تتقابل في منتصف الليل في قرية جرينتش لعرض الأفلام وهي جميعا أفلام تثير الحافز بدرجة مذهلة .

ومنذ السنوات الخمسينية الأخيرة ومثلت من الناس يحاولون عمل أفلام مستقلة ، ولم ينجح منهم الا القليل ، ففي عام ١٩٥٧ أخرج « موريس أنجيل فيلم « زواج وأطفال » وأخرج « سيدني مايرز » فيلم « العين المتوحشة » وفي سنة ١٩٦١ أخرج « جون

ومن الغريب أن المعدات الحديثة يسهل امتلاكها وتشغيلها. فبينما نجد أن آلات التصوير السينمائي العادية تتكلف ٢٠.٠٠٠ ألف دولار نجد أن آلة « أرفليكس » تتكلف ٣٥٠٠ دولار فقط . وبينما نجد أن أحد عشر مصباحاً من مصابيح الاستوديو العادية تتكلف ٢١٠٠ دولار نجد أن ثمانية من اللمبات المنقلة تؤدي نفس المهمة مقابل ٥٦٦ دولار فقط . ويمثل هذه التغيرات المخفضة تسطيع السينما العالمية الجديدة أن تعتمد بسهولة على الجمهور العالي الجديد . ولأول مرة منذ أن أدار « اديسون » جهاز « الكينيتوجراف » وسجل صوت « فريد أوت » وهو يعطس . أصبح الطريق مفتوحاً أمام الاستكشاف الحر لكافة إمكانيات السينما كفن

\*\*\*

وواضح أن الإمكانيات هائلة ، فليس هناك من آخر له كل هذه الطرق العجيبة التي تتوصل مباشرة بالكائن البشري . أنها تجذب عينيه وأذنيه وعقله وقلبه وزغباته في وقت واحد ، وهي تحتضن الغراما والموسيقى والشعر والرواية والرسم في نفس الوقت ، أنها جماع الفن كله في فن واحد . وهي تتطلب من كل إنسان أن يعطيها نفسه كاملة .

وهي تفتتح عياناً وتزج به في كهف مظلم ، وهي تلهي السكوت في الليل ، وتبدأ عينيه الداخليتين ، وتبدأ أذنيه الخفيفتين في الانصات ، ولجأة يلتفت ثم يضحك في الظلام ويبدأ في لقط الرؤى ، شعوب - مدن - أنهار - جبال ، ويخرج عالم كامل من فم هذا الوسيط المسحور ويصبح هذا العالم ، عالم الرجل الجالس في الظلام يرقب ما أمامه .

لقد حصل رجال السينما الجديدة على سلطان هائل وسحر كبير ، فكيف إذن سيفعلون به ؟ هل سيستطيع « رينيه » أن يجدد حقاً جماليات السينما ؟ هل سيسمى « برجمان » في النهاية جذوة النار في القلب ويضيء بالحسب عائلة المظلم ؟ هل سيلقى « ساتياجيت راي » بوعده الهائل ويصبح شيكسبير الشاشة ؟ أم سيظهر رجال جدد يتعقون عليهم جميعاً ؟

مهما يكن الأمر ، فإن الرواد قد اقتحموا الميدان ، والعالم في طريقه إلى ثقافة سينمائية هائلة . إن الفن الذي كان سيتحقق في المستقبل ، تحقق اليوم بالفعل .

كسافيتس « فيلم « الظلال » كما أخرج « شيريل كلارك » فيلم مأخوذ عن مسرحية « جاك جليبر » وهو « العلاقة » .

وفي نفس السنة أخرج « جوناس هيكاس » فيلم « أسلحة الأشجار » وبعد عامين أخرج أخوه فيلم « هاليلويا » . وفي سنة ١٩٦٢ أخرج « هيربرت دانسكا » فيلم « الهدية » و « فرانك بيرى » فيلم « دافيدوليزا » وكان أحسن فيلم في الولايات المتحدة خلال ذلك الموسم . وفي سنة ١٩٦٣ أخرج « روبرت درو - كريج شوكير » فيلم « ليوكوك » « فيلم « الكرسي » وبعض هذه الأفلام تقبلها الجمهور بصعوبة ، وبعضها فشل فشلاً ذريعاً . ولكن أغلبها جديد وحسوى وأصيل ، وعندما عرضت هذه الأفلام في أوروبا تأثر بها رجال السينما الجدد تأثراً شديداً .

### الأساليب التقنية الجديدة :

ولقد استفاد مخرجو الأفلام الأمريكية أكثر من غيرهم ، الإمكانيات التقنية الجديدة مثل : الكاميرات الخفيفة والتي يمكن حملها باليد ، والميكروفونات التي يمكن توجيهها بسهولة لتلتقط أصواتاً معينة بذاتها من وسط الزحام ، وكذلك معدات الترانزستور لنقل الصوت . إن مثل هذه الوسائل قد استخدمت بحيث حققت نتائج طيبة في معظم مراكز صناعة السينما .

ورجال السينما الجدد يعرفون هذه الآلات الحديثة ويستخدمونها ، ونتيجة لذلك ، تفسير حرفية الفيلم بسرعة وكذلك يتغير في الفيلم والآلات الحديثة قد وسعت إمكانيات لفته وأثرت روحه . فالكاميرا يستخدمونها حرة كالمطائر وكانهم قد وضعوا في رأسها عيني قط ، وأي مكان يستطيع أن يذهب إليه الإنسان يستطيع الكاميرا الذهاب إليه وأي شيء يستطيع أن يراه الإنسان يستطيع الكاميرا الذهاب إليه وأي شيء يستطيع أن يراه الإنسان يستطيع الكاميرا أن تراه بطريقة أفضل . ومن المؤكد أن آلة كهذه ، قادرة على أن تجعل في الفيلم أكثر مرونة وأكثر تنوعاً ، حتى يكون في مقدور الفيلم أن يبالغ شعراً أكبر من الحياة .

### ما زال الطريق مفتوحاً :

إن آلة كهذه ربما حققت شيئاً أكثر أهمية وتستطيع أن تحرر السينمائيين من القفص الذهبي الذين حبسوا أنفسهم بداخله لمدة طويلة ، وربما تحرر الفنان من قبضة الممول .

# راقصة السلام

## قصة بسلام

### كمال حمدي

ذا الربة الصالحة .. حديث التيات الى .. وضاح الخبيل  
منى ذات ليلة ..

وماذا بعد تلك اللصقات .. الا يوجد شيء آخر ؟ ..  
وما ان تموت بالسؤال .. حتى كانت الصلوة القسوة ..  
على خدى .. والدموع الفياضة .. تنهمر من عينيه .. ومز  
يومها .. عرفت الدموع طريقها البنا .. وعادت لمسبلا  
التلعة تطفلتى .. ولساني العادة ... اشد شعرة النام  
التهدل على راسه . وانتهى لجهه الترام على صدره ..  
واقترعه فرصات هستيرية .. في لواقه اللينة الرخوة ..  
وبعد تلك الثورة الجامحة .. يتلاشى كل شيء .. الى دمور  
بالسة .. تنهمر من عينيه .. وينفض في صمت ..

عادولتى لذتي .. حينما كنت امسك بتلك الزهود الجرام  
.. رغبة متنبوية .. لكليات السوق .. في فسحك وعيث ..  
وحينما كنت ابرد باحداهن .. انطلق واعيت يمدى ..  
حيات جسدنا .. الكسوف يلهم لين رفيق وكثيرا ما كن يلهم  
مضى ..

- آتت لا يتنقص شيء سوى ان تكون رجلا  
لما حجرة مظلمة .. ورجل داكن اسمر .. بيده عصا ..  
يشير بها الى .. ويندفع بها نحوى .. يقرؤها في ميني  
- اه ..

تسيل قطرات لزجة .. كاتها بياض ميني .. ويتمد سرى  
عنى .. وتعود ميني الى مكانها .. لم اقلدها .. لم يجر  
من جديد .. ويقرؤها .. بقوة .. كزيتى الما ..  
- اه .. وتسيل القطرات الزجة .. من جديد ..  
وتراجع .. من اجل رلية .. اخرى  
- اه ..

اود ان اهرب .. انطيط في الجدران .. بلاحلتى بعنا  
.. وشكائنا الساهرة .. ترن في اذنى .. وللمسة ضية  
اخرى .. افرهن .. نغزق ايمينهن المص .. بيد عمالا  
اخرين .. وهن يسلكن في للة وشوك .. وانا وحلى ..  
- اتركونى وحيدة .. لا اطيع ..

الحجرة مظلمة .. والصلبا بيدي .. وانا ذا اهدم عا  
عقلنا .. رجل .. واقرؤها من عينيه .. وتسيل منها  
قطرات حمراء .. بلون الدم .. يرتك امامى .. دموعه تنه  
.. وتمتد يداه .. لتلمس جسدى .. في عطف وتوسل ..  
واسمع صوته يأتينى من بعيد .. مترددا ..  
.. نائمة انت ..

وانت عيشى .. لاجله .. لك عاد .. تلبا من جديد تو  
للاوه .. رقصات سلم عشقتنا دعلى

اريد ان ادلهه عن عيشى .. ذاك الذى يجذبني الى بحر  
ميق .. افوس فيه .. وتفيض ملاهى .. اصارع الفراق ..  
وينتهي الصراع .. بنهار جديد ..

- اذا اردت الا تنامى .. فكرى في ذكرياتك الحزينة ..  
قالها .. وانا اهدى .. لا تناسخ هذا المساء .. لقد بت  
مريرة مثله .. اربك فومعا .. واجد لذتي في تلك التسورة  
الجامحة .. التي تدبر لها كل ليلة .. وتنتهى بدموع من  
يغضى في ان يصل الى شيء .. فانما النهاية .. لا شيء ..  
في البداية .. كنت اشعر مثل التي رقص على السلم ..  
لم تبلغ شيئا .. وكنت اسوق الى ذلك الشيء .. اتقبله في  
احلامي .. وارغب لحظة وجوده .. ولكن .. بعد ان اشتركت  
جيدا في اللعبة .. تيقنت ان هنالك من يجد كذلك لذته في  
الرقص على السلم .. كثيرون هم .. انضمت تحت لوائهم دون  
ان اشعر ..

لا اعرف من الذى جاء بي هنا .. ٩ .. ولا اناك اذكر شيئا  
.. لطيف شاحبة .. فغدت كل شيء حتى اسمي « هوية »  
ليس هو بالاسم الذى كانت تناديني به ام .. رافدة في كلام  
.. لئن لي صمت .. وتطلب كوب ماء .. اخيرة .. يتموسا  
صبيح وصراخ .. واخذت تصيح من خراب بيت .. وتفيض  
الذكريات .. لاجدني هنا غريبة .. اسفل السحون .. وانزل  
الى احدهم برصفا .. ومع الستين .. ضاعت التوبة ... وصرت  
الف كل شيء .. سيدى بعديته الفسكة .. وسيدنى ..  
بنظراتها الصارمة .. واين يعال طوى .. ستين .. يذكروني  
لطيف ام .. تجلس تبصع البيلي .. ويتفرل الرجال في سمعتها  
.. احدهم برصفا في فخلها وهو يقول ضاحكا :

- الا تعطينى شيئا من هذا اللحم .. لايتناك السلولة ..  
عشتت سميتها .. وت اشقته اكثر واكثر .. حينما كان  
ياطينى في الساء .. واتخذ بده الطريقة التالسة .. تلمس  
شقوق راحتي .. ولعنت في حياء .. الى طيات جسمي ..  
تلمس عظاما باردة .. وتزداد اللصقات حدة وعنا .. تصفقتي  
.. وبعت في شكاك مكتومة .. خفية ان يفضح امرنا  
وتجرات ليلة .. ومعدت يدى اقرص فخله السمين ..

- الا تعطينى شيئا .. من ذلك اللحم .. لاسو به عظامى ؟  
فسحك .. واخذت ابدال معه اللصقات .. لسانه رفيقة  
ناعمة .. ولساني حادة غليظة .. يكاد يصرخ من الهلا .. ولكنه  
يطالبني ان ازيد منها .. وازيد ..

فتجت اذلى .. لعديت زميلاني .. من المال اسياذهن  
الصغار .. اللصقات في هدوء الليل .. ولكن كان هناك دائما  
شيء يقبها .. لا اجد منه سيدى .. وخجنت ان اساله منه  
.. وان كنت في شوق له .. يفضلي .. ذاك الحديث الماض

# كتاب الشهرة

كتاب الاشارات الى معرفة الزيارات  
تأليف



أبي الحسن علي بن أبي الهروي  
المتوفي بحلب ٦١١ هـ .  
هرس المكتوبة دولت احمد صادق

ولقد ذاع صيت « أبي الحسن علي بن أبي بكر الهروي » في جوانب الشرق والغرب العربي آنذاك وصار مغرب أمشال الموام في نيواله . وهذه الشهرة التي ذاعت عنه إنما أتت من طريق أعماله السليمة في الكتاب الذي نحن بصدده . ولاشك أن نظرة سريعة إلى مآلام به من زيارات تلي، بأنه من الرواد العرب الأوائل الذين حملوا رسالة العلم والبحث الجغرافي سواء أراد بذلك العمل الجغرافي كالمساعي لم يندرسه الناس آنذاك أو قام بما قام به من أجل الشهرة . الأمر الذي نشك فيه بل نرفسه لما في كتاباته من دقة في الوقوف على أحوال ونماذج من المدن والقرى وأبشر والأعمال .

ولا يمكن أن ننسى ما في كتاباته من العناية الجغرافية التي ظهره في عقد القارنات بين مكان وآخر كمسجد في الشام وآخر في مصر وبين جبل وآخر ، فواحد في ساحل المشرق العربي وآخر في أقصى المغرب العربي فهذه النظرة القارنات إنما تعتبر دليلاً قاطعاً على الوعي الجغرافي الذي يغيب إلى جانب أممنا ورحلاته صوماً يشير إلى ضرورة العناية بما سجله حتى يمكننا نحن الآن أن نعيه تراثه ذكرنا وعملنا . ونضيف إلى حاضر مكتبتنا الجغرافية التي تفكر في الكثير - تراثاً جغرافياً جديداً .

وليس للمؤلف هذا الكتاب فحسب .. بل هناك كتاباخرى كتبت « الخطب الهروية » وغيره مما قال عنه المؤلف الأكثر كتب اخذتها الفرنجة وغرقت في البحر « ومن كتبه التي ألها عليه سخطه « الفرنجة » على كتبه كتاب « منازل الاضي ذات الطول والعرض » وفيه أيضا يحاول جاهداً أن يجمع ما يذكره

للجغرافيا رواد مجهولون جايوا بناع الأرض ولهدوا همتها وسجلوا من آثارها ما بقي دليلاً قوياً يفيد الكتاب الجغرافي المعمر الذي يريد أن يطبق على كتاباته فلسفة الربط بين التوزيع ثم التحليل من بعد ذلك .. في أحياء تراثنا العربي ارشاداً لهؤلاء الرواد ولزود جديدة تثرى بها كتبنا الجغرافية المعاصرة .. وهي في نفس الوقت دافع قوي على مد المتخصص الشاب التهمة إلى المعرفة الجغرافية بظافة تحفزهم إلى اتباع طرق الأوائل من الرواد الذين جابوا البلدان النائية وصمموا الجبال الشاهقة ولهدوا عن السهول الفسيحة وما بها من زرع وآثار ..

وبن هتا بعدد الحديث عن سجل حافل لواحد من هؤلاء الرواد العرب القدماء ذلك هو « أبو الحسن علي بن أبي بكر الهروي » .. الذي أنفق حياته في مدينة حلب بسوريا وأن كان يدين بمولده إلى الوصل بالعراق .. ذلك الزائد الذي سجل أعماله وميدان نشاطه في رحلاته التي استغرقت حياته .. فقد تحدث في كتابه المسمى « كتاب الاشارات إلى معرفة الزيارات » عن عدة بلدان ومدن تغفل الحديث عنها - إلى جانب ذكر ما بها من أضرحة الأنبياء والصالحين وهو اللون الذي كان يغلب على كتابات عصره في تعجيد الصلحة المؤمنة وذكر مسر انارهم واخرتهم - نقول ان حديثه تغفل إلى جانب ذلك ذكر السهول والوديان والأنهار والجيال .. وكذلك البحار والجزر وما يسكنها من ألوان البشر الذين يمارسون من الحرف أو يزاولون من الأعمال ما يميز بعضهم عن البعض الآخر .

مما كتبه في تلك الكتب التي اخلعها الخرجة وفشرفت في البحر .. وليس هناك ما يبعثنا الى الشك فيما يقوله عن سطو الفرنجة على كتبه .. الا كانت التهمة الاوربية تحصر على الوفوف بكل الوسائل على علوم العرب .

وفي السطور القلائل التي يعرض فيها زيارته يدكسر عن مدينة « حلب » التي كانت مقراً له ما يدل على ان تلك المدينة كانت مسورة فهو يذكر مواقع اضحرة بعض الصحابة عبيد ابواب المدينة كباب الجنان وباب العراق كما ان بها فلسطين كانت تسمى بالشهباء ولا يزال ذكر الشهباء حتى الآن فترنا باسم حلب فنقول حلب الشهباء نسبة الى تلك اللقمة التي يتحدث منها المؤلف والتي يقول ان قبر سيمتا ابراهيم الخليل كان بها .. كما ان قلعة اخرى كانت في نفس المدينة وهي قلعة قورس .

وهو يذكر من ابواب تلك المدينة ايضا باب النصر واحيانا يسمى بباب اليهود وكذلك باب انطاكية .. ويستدل من كتاباته ووصفه مدينة حلب ان سورها كانت به ابراج وبعض الاعمدة ، وان هناك طريقا كان يصل حلب بحداد ويسد من جنوب حلب حتى دمشق ويقول المؤلف ان هناك بئرا على هضبة الطريق .. ومن المعروف ان هناك طريقا حاليا يصل حلب بدمشق الواقعة الى الجنوب الغربي منها وكذلك الى كل من حماه وحمص وتعتبر لثلاثهم بمثابة الواحات بالنسبة للبيئة الجغرافية هناك .. ولا شك ان مثل هذا الطريق كانت له اهمية كبرى في التجارة وذلك لمجاورة كل من حماه وحمص ودمشق لاقليم لبنان الذي يطل بمروره على موانئ الاسكندرية وطرابلس وبيروت واللاذقية .

ومدينة حلب اليوم التي يبلغ عدد سكانها حسب تعداد « ١٩٦٠ » ٢٨٥.٠٠٠ نسمة تعتبر من اهم مدن الجمهورية العربية السورية فهي تقوم بتجميع المنتجات التجارية وتوزيعها وكان لا بد ان يكون اتجاه التصريف سواد منها الى اليهسا عن طريق الساحل وذلك لموقع المصغراء السورية في الجنوب الشرقي من حلب ووجود السهوب الى الشرق منها . اما موقعها بالنسبة للجزء الشرقي من الهلال الخصيب فانه حسد علاقات اخرى مع ذلك الطرف الذي يظل في اللغات او التفرق . فهنا يتم الاتصال بكل من العراق وايران .. الامر الذي خلق من هذه المدينة سوفا لتصريف المنتجات سواء الى الجانب الغربي ( الشرق العربي ) او الجانب الشرقي من الهلال الخصيب حيث العراق وايران . وتقوم هذه السوق بتجارة الصوف ومنتجات الرعي الاخرى والحبوب والفواكه والصنوعات واردة من المواني وكذلك الخشب والذهب والمعادن الالومينية من تركيا .

وقد جاء ايضا في كتابات المؤلف ذكر بعض القرى القريبة من مدينة حلب كقرية « روهين » الواقعة بجبل لبنان وقسوة « مشعلا » وقرية « براق » وقرية « كفر نجد » كما ذكر من الجبال جبل « برصايا » .

ولتلف قليلا عن قرية « مشعلا » .. فهذه القرية كما قال عنها المؤلف تعتبر من « اعمال » حلب اي من توابعه . والاسم الحال لهذه القرية هو ( مرج دابق ) . وفيها يوجد ضريح مرج دابق وهو احد رجال بلدة عزال الدين سقطوا شهيدا ، احدى المواقع ودفن هناك ومن ثم فقرية « مشعلا » هي نفسها مرج دابق الشهيرة في تاريخ العثمانيين والاربع ان هسده العربية لم تسم باسمها القديم الا بعد مقتل مرج دابق ودلته بها ثم انقل الاسم القديم وصار اسمها الجديد مرج دابق الذي لا يزال قائما حتى اليوم .

ثم نحدث الكاتب عن مدينة انطاكية باعتبارها من امصار مدينة حلب كما تحدثت عن مدينة انطرسوس ومدينة قسرين الواقعة بجبل قسرين وقد ذكر ايضا بعض المدن الاخرى كمدينة ليرة الا انه قال انها من توابع مدينة حماه و « ليرة » هذه هي نفسها مدينة « ذات القصور » ويستدل من مشاهدات المؤلف ايضا انها كانت ذات اسوار . وقد تغير اسمها من « ذات القصور » الى « ليرة » بعد ان نسبت الى النعمان بن بشير لان ابنته قد مات بها . ويذكر المؤلف عدة اديرة كانت بها كدير تقيرة ودير سمعان .

ويشير المؤلف ايضا الى قرية شحشوا باعتبارها من توابع مدينة « فايه » وحيانا يقال عنها « لانيه » لانها لاني مدينة وضعت على الاراضي وخفا لانتقاد أهلها ويقول ان بهذه المدينة قبر الاسكندر الذي يضم اسماءه على اعتبار ان جثته بمنارة الاسكندرية .. ولكنه يشك فيها يدعيه أهلها في هذا الصدد قائلا « وقيل بأنه ( في الاسكندر ) مات بنابل والله اعلم » .

وحسبما اشار الى مدينة حماه لم يذكر عنها سوى انها لمدينة قديمة ذكرت في التوراة « وربما اوجز عنها لما لها من شهرة ليعلمها سكان الوطن الذي عاش به المؤلف » وذكر ان من توابع حماه مدينة « سلمية » التي انتقل منها بعد زيارته لها الى مدينة ( الرستن ) التي لا يزال تحصل نفس الاسم الى اليوم واليهما ينسب سد الرستن بسوريا .

اما عن حمص فقد جاء في حديثه عنها ان بها مشهد امير المؤمنين علي بن ابي طالب ومنزلة القائد الاسلامي الكبير خالد بن الوليد الذي يقع ضريحه في ضواحيها .

ثم ينتقل المؤلف الى ذكر مدينة بعلبك والبلاغ .. ويقول عن بعلبك ان « بها الوادي والصخر الهائل » وهذا الوصف مطابق لموقع المدينة الجبلى وسهولة مشاهدة الوديان ومنظرها المألوف وسط هذه الجبال ويقول ان قلعة بعلبك من عجائب الدنيا وان كان منهوئا الحال لمعاجيب الدنيا السبع لاشمل قلعة بعلبك واظلم النور ان هذا المنهو لم يكن المؤلف علم به وانه اراد تجميع القلعة فحسب وبعد ان ذكر مدينة الكرك وصف مدينة دمشق وجبالها وقرائها وقال ان الاسم القديم لدمشق هو « ارم » التي جاء ذكرها في القرآن الكريم : « ارم ذات النصال » التي لم يخلق مثله في البلاد » وقد قيل ان الذي بناها هو دماشق بن قاني .. ويذكر المؤلف ايضا « جبل بركة » وعليه قبر هابيل وقابيل اولاد آدم وقرية التريب بمسجدها الشهير وجبل قاسيون ( التي يقول ان به

مفسدة الدم التي قيل ان قابيل قتل فيها اخاه هابيل ، كما يذكر مقبرة آدم التي يقال انه كان يخطفها سكانها وتعرف الآن بالكهف .

وحينما يذكر المؤلف البقاع لا يذكر مدينة البقاع او قسرية البقاع كما انه لا يذكر كلمة « سهل » البقاع .. وهذا لانه ربما كان معلوما ان تسمية البقاع تسمية جيومورفولوجية فنفسول سهل - جبل - بقعة « جميعها بقاع » . وهكذا . وذلك لان المعنى اللغوي هو . البقعة وهي المكان الذي يستق في الماء . (١) اما تسمية البقاع الحالية فمنها بعد هذا الانفصاح سهل المستنقعات لتعدد هذه المستنقعات في ذلك السهل ويصبح هذا جيدا من موقع تلك المنطقة بين منطقتي التصريف النهرى لجبال لبنان الساحلية وجبال لبنان الداخلية .

ثم يتحدث عن قرية التزة بكسر التيم ويقول ان من توابع هذه القرية قرية « برزة » وهذا يشير الى ان قرية التزة كانت قرية كبيرة وهي الآن إحدى ضواحي دمشق .. ثم يتبعها بقرى اخرى كقرية مرج راهط ومرج الصفر « وبيت ليا » التي يقول انها كانت تسمى في الاصل بيت الالهة ثم حُرِفَتْ وقد ذكر ايضا قرى المتبعة وراوية ودارايا ومشهد الاقدام جنسوسب دمشق وكذلك ميدان الحصى وكلها من البلدات الصغيرة التابعة لدمشق .

ويتحدث عن حوران ( السهل ) ولها توابع كثيرة من القرى مثل قرية « قرن العارة » و « دير ايوب » و « نوى » وقرية « الحبيبة » و « بسر » و « نجران » وبلدة « بصرى » والى الشرق منها قرية « بديين » والى الجنوب منها دير الياضي .

وقبل الانتقال الى بقية ماسره المؤلف يجدر بنا ان نقف هنا قليلا لنبين ان ذلك الرحالة الجغرافى لم يرد القرى والبلدان والاممال والدين سردا عابدا .. بل ميز بين « السهل » والقرية والمدينة ويشير التيسل آنذاك الى ان المدينة تأتي في المرتبة الاولى ثم تليها من توابعها بلاد وقرى .. وهذه البلاد قد يكون لها توابع او كما يسميها المؤلف افعال ففي حديثه عن « بلدة حوران » ذكر من توابعها عدة قرى على نحو ما تقدم وعندما جاء ذكر « بلدة بصرى » على انها من توابع حوران ذكر توابعها ايضا فقال الى الشرق من بصرى قرية بديين على انها من افعال بصرى لا حوران . ولأنك ان في هذا ما ينبغي بوجود خدمات مينة في البلدة او المدينة او القرية الكبيرة لجعلها مقصد اقرب التوابع اليها من الوحدات الاصغر . وقد قال عن قرية التزة ان من توابعها قرية برزة كما سبق ان بينا ويدل هذا بلاشك على ان التزة كانت تقدم خدمات لتواجد في برزة ولهذا كانت التزة هي ذات التوابع ولا شك ان وجود مثل هذه الخدمات امر يعرفه المؤلف ومما صوره اما نحن فيكفي ان نبين المؤلف وتعيينه للقرية .. وللقرية التابعة .

( ١ ) القاموس المحيط الجزء الثالث فصل آباء باب العين صفحة ٦ .

ثم يتحدث المؤلف عن آثار قرى اخرى وما بها من اضرحة كقرية ( صلخد ) وقرية ( وتر ) و ( امتان ) و ( الحبيبة ) ثم يذكر لنا كذلك بعض الجبال والوديان كمجبل بني حنبل الذي تقع على سفوحه قرية المالكية . وكذلك غور نابلس الذي تقع به قرية « حننا » . ثم يذكر قرى اخرى كقرية « السواد » وقرية « ربحا » التي يقول انه ورد عنها انها كانت مدينة الجبابرة التي ذكرت في القرآن الكريم .

ولنا هنا ملاحظتان . الاولى على تعبيره « غور » نابلس التي يذكرها المؤلف وهو تعبير جيومورفولوجي يعنى الاخود والنقطة التي يتحدث عنها المؤلف هي تلك المنطقة الاخودية التي تقع بها بحيرة طبرية التي جاء في خلال حديثه ذكرها . ويمكن اطلاقها كاسم على معنى منطقي بين القصر وحوران على مسيرة لاثنا عشر في عرض فرسخين (١٢) وهي نفس النقطة التي تلعب بها بحيرة طبرية تقريبا والتي تقع بها قرية « حننا » التي تحدث عنها المؤلف .

اما الملاحظة الثانية فهي ذكره قرية « ربحا » التي كانت فيما مضى مدينة « الجبابرة » كما ذكرت في القرآن الكريم . ولنا هنا بعدد الحديث عن العلاقة بين التسميتين ربحا والجبابرة بقدر ما نحن بصدد تقريره ما يبدو وجود دلائل على ان هذه القرية كانت مدينة في يوم ما ثم تدهورت وصارت قرية . ولأنك ان شهاد ابن جرير الهروي بالحوال أهل القرية على انها كانت في يوم ما مدينة لم يأت حولا او اعتمادا مطلقا على الحوال الاثباتي وانما جاء بعد ملاحظة شخصية للقرية واتارها .

ثم يتحدث عن بلدة البقاع ويقول ان عندها مدينة يقال لها عمان فكر لنا بها اهلها قديمة ربما كانت اقلاما لمدينة ديساتوس القديمة - والواضح من قول ابن جرير ان بلاد البقاع كانت في القرية الاولى من الاهمية بالنسبة لعمان بمعنى ما هو واضح الآن من ان عمان هي في المرتبة الاولى هي من حيث لا تكاد تذكر بلدة البقاع التي تحدث عنها المؤلف . وهنا يمكن الاستدلال على نحو بعض مدن هذه المنطقة لم اندثارها لم زدها نانيا لفعان كانت - كما يذكر الهروي - مدينة « فياتوس القديمة » ثم صارت الزا بعد حين لم استعادت ذكرها واهميتها في الوقت الحاضر كاحدى مدن المملكة الاردنية الهاشمية المهمة .

ثم يتحدث عن قرية « شحان » وقرية « صره » وقرية ( الطور ) وقرية « مؤنة » .

ولد ذكر عن مدينة طبرية انها تقع الى الشرق من البحيرة السماء باسمها وان هناك ايضا جبل طبرية نسبة الى المدينة ويذكر المؤلف ان بهلة لمدينة فينا من الماء تنسب الى المسيح عيسى بن مريم كما يقرر ان ( اريد ) هي إحدى القرى التابعة لطبرية .

ويتحدث ( الهروي ) عن حطين ويقول انها احيانا حطيم ولد دارت بها مؤمنة حطين الشهيرة ( ٨٨٢ هـ ) التي لم يمسسها

(١) القاموس المحيط الجزء الثاني فصل الفسح باب الرأ صفحة ١٠٥

فتح « القدس والساحل والواصم » . ومن القرى الأخرى التي ذكرها كوايع لبلدية طبرية قرى ( الشجرة ) و ( كفر كنة ) و ( دومة ) . وكذلك قرية ( كفر مند ) الواقعة على الطريق بين مدينة طبرية ومدينة عكا ( ويضد عكا ) وبالقرب من هذه القرية يوجد جبل الطور الذي ذكر في القرآن الكريم على أنه المكان الذي كلم الله موسى عنده كما توجد قرية كابول أما مدينة الناصرة فهي المدينة التي كانت تقيم بها السيدة مريم ابنة عمران ويقع جبل سامير بالقرب منها . وقد ذكر أيضا بلدة الـ ( لـ ) التي ما تزال تحمل نفس الاسم حتى يومنا هذا بفلسطين المحتلة . وقبل أن يعود إلى نابلس يذكر آثار مدينة عكا الواقعة على الساحل من الضفة والثر مسيحية ويهودية وإسلامية كما يذكر مدينتي بيروت وجبيل .

وفي طريقه إلى نابلس يذكر مشاهد من قسري كسرية ( اللجون ) وقرية ( لاوي ) وقرية ( ظهر الحمار ) التي يقع بها قبر بنيامين شقيق يوسف الصديق . وكذلك يتحدث عن ( سنسطين ) التي هي فلسطين الآن ويصل إلى مشارف مدينة نابلس حيث يطلع الفاضل إليها مسجد المدينة .

ويتحدث المؤلف عن قرية ( بلاطة ) على أنها من توابع نابلس أما قرية ( عسرة ) فتقع في الطريق من نابلس إلى القدس وبالقرب منها على نفس الطريق كانت قرية سيلون .

وحيثما يصل المؤلف في زيارته هذه إلى « النابلس الشريف » أي بيت القدس يسهب في وصفه ووصف قبضته والدرابزين الحديدى المحيط بها .. الخ .. كما يتحدث عن المسجد الأقصى وما به من أروقة كازيفكف إليها للصائرون وسبح شوطا بعيدا في وصف هذه المساجد بأبنائها وأزوتها وزخارف سلها .

ويتحدث عن مدينة القدس وما بها من آثار كتبتة اليمانية وما بها من أبار وعيون كالثير الواقع داخل الكنيسة المذكورة التي يقال أن المسيح اغتسل منها وكذلك عين سلوان الواقعة تحت قبة الصخرة . وعندما ينتقل إلى مدينة « الخليل » يتحدث عن بيور الصحابة الواقعة على الطريق . وعن البلاد التي فيها فيذكر بيت لحم التي ولد بها المسيح عيسى وقرية ( حلهول ) وقرية ( رانه ) وقرية ( كازيريك ) وقرية ( يالين ) .

ويصل الهوى إلى مدينة الخليل ويسهب في آثارها الإسلامية والمسيحية ويقول أنه دخل هذه المدينة عام ( ١٦٩٠ هـ ) واجتمع بمشايخها الذين حذاه من تاريخها ففقد دخلوه الفرنج بالملك البردويل وأن لم يذكر التاريخ هذا الحادث ويستطرد إلى ذكر تفاصيل تتعلق بقبور بعض أرسمل الدين جدد أكتافهم .. الخ .

ويترك ذكر الطريق من القدس إلى الخليل ليحدثنا عن الطريق من القدس إلى عسقلان فأول ما يقابله بلدة بيت جبرين الملية بالآثار القديمة ثم يصل إلى وادي النمل الذي يقال أن النملة غاطت سليمان عنده فسمي باسمها حتى الآن ويصف الهوى ( نهر عسقلان ) فيقول « أنه نهر قليل منته في البلاد في حسنة وحسانه » . ولقد دخله ( ٧٥٠ هـ ) ولم يكن في أيدي

المسلمين كما تفيد كتابات الهوى إذ يقول أنه قد لم فتحه سنة ( ٨٢٢ هـ ) كما دخل مدينة القدس التي لم تسكن هي الأخرى في أيدي المسلمين .

ثم يتطرق إلى ذكر عسرة أو ( نهر عسرة ) كما يقول هو ومدينة ( قيسارية الساحل ) وبلدة ( بيتا ) الواقعة بين يافا وعسقلان ومدينة ( الرملة ) . ثم الطريق من عسقلان إلى مصر .

وأول ما يرد في حديث الهوى عن طريق عسقلان مصر هو ذكر ( الفرما ) التي تعلم أنها لم تزدهر كمدينة بحرية تشترك مع الاسكندرية في تجارة مصر إلا بعد أن انحط شأن الاسكندرية فقد ذكر أن سكان الاسكندرية تناقص عددهم إلى نحو ١٠٠ ألف نسمة عام ( ٨٦٠ هـ ) - رغم أنها قلت مدينة عالية هامة لتجارة الشرق حتى القرن ١٢ الميلادي كما قل على ذلك شهادة ابن جبير وقد ترتب على انحطاط شأن الاسكندرية ظهور مرسى بحرية جديدة تشترك الاسكندرية في تجارة مصر كانت أهمها الفرما ودمياط ورشيد وتيس . ولم يذكر الهوى ما إذا كانت الفرما ( بلدة أو قرية أو مدينة ) والواضح بعد هذا أنها كانت أقل من مدينة أي أنها كانت بلدة أو قرية مثلا .

لم يحدثنا عن خوف بلبس التي تختلف عن بلبس المدينة الحالية فكلمة خوف فلفد نعتي إحدى عواحي بلبس ناحية بجا « بلبس » . وقد لا يكون لها ذكر اليوم إذ صارت هي بلبس سقطة واحدة تسمى بلبس ويقولون أن بعوف بلبس هذه قرية ( صفت ) . كما أن قرية ( خيلا ) تقع عند مدينة بلبس . ثم يتحدث عن وصوله إلى الطرية وعن شمس التي يقول أنها قرية « بها آثار عجيبه حاللة وصور السباع وبها مسال ( جمع سقطة ) من الحجير المائخ » . وفي طريقه إلى القاهرة يتحدث عن المشاهد ( بخصد الاضحة ) المجاورة لمسجد أحمد بن طولون ليدكر مشهد السيدة نيسة ( وهو الآن مسجد السيدة نيسة ) وغيره من المشاهد الأخرى الخاصة بال بيت سيدنا محمد عليه السلام . ويتحدث أيضا عن مغابر جبل المقطم الذي قيل له عنه أنه من طور سيناء أي متصل به .

كما يتحدث عن الجزيرة ويقول أنها غربي مصر ومن أهم معالمها التي يذكرها مقبرة ابن أبي هريرة وهو نفس المشهد المقام عنده مسجد أبي هريرة العالي بالقرب من مستشفى أم المصريين بالجزيرة .

ونقلنا الهوى إلى الحديث عن نهر النيل فيقول « أن نيل مصر من جانب الدنيا وليس في الربع المسكون ما يشاكله في نهر اللتان بالهند وهو نهر يفرج أصله من جيحون ويظهر ناحية اللتان وهو مثل النيل في حالته وزيادته ونقصانه ويرجع عليه وفيه تماسيح وقرش البحر على هيئة النيل » . ولقد قصت إلى سرد كلامه بالعرف الواحد في هذه الصبارة التي سجد فيها مقارنة بين نهر النيل ونهر مقلان الذي ذكره ونوع مياهها العذبة والنقصان والزيادة أي الفيضان والتحريق .

(١) القاموس المحيط الجزء الثالث فصل الحاء باب الفاء صفحة ١٢٠ .



فالؤلؤ هنا يصعد الحديث عن ظاهرة هامة يذكر أهم خصائصها الطبيعية وهي الطوبية والفيضان والارتباط ذلك بالزراعة .

لم يتحدث عن الطريق من الجزيرة إلى مصر القديمة مشيراً إلى وجود الأهرام التي « ليس على وجه الأرض شرفها » وقرىها عبارة أصعب منها ولا أعظم ولا أرفع » ويقول أنه رأى خمسة أهرامات كبيرة وغيرها صغيرة التان من الكبار متسدة الجزيرة والتان الآخرين عند قرية دهنشور والخاص الكبير عند قرية ميمود . ويقتل الهروي حائراً متخطياً في أنجيفاهل مصره عن هذه الأهرامات فمنهم من قال له « انها قيسور الملوكة » ومنهم من قال « انها ملوها خوفاً من الطوفان » ولأنه لم يكن له في علم الألام بتاريخها عند زيارته للمنطقة فإن ذلك لم يكن ممكناً بطبيعة الحال إلا بعد اكتشاف حجر رشيد الذي ساعد على فك رموز اللغة القديمة . لم ينتقل المؤلف إلى وصف الأهرام طويلاً وعرضاً ويذكر ما قيل له من أن المليون فتح هراً من أهرام الجزيرة فوجد داخله بيتاً عربياً وفي جدران تلك البيت الزرعة أبواب يؤدي كل منها إلى « بيت فيه موتى بالكهف » وفي أنما الهرم « بيت » فيه حوض من الصخر « به صنم كالآدم من الذهب » (١) . ويستطرد في حديثه عن الهرم وكيف أنه دخله والأرجح أنه الهرم الأكبر لأنه يقول في حاشية الكتاب من هذه النقطة « أن الأهرام ثلاثة منها في سحر واحد وقد خربوا واحداً منها وجعلوا طريقاً إلى رأس قبته . . . والتان منها إلى الآن كما كان لا يمكن القول عليهما » ويذكر أيضاً التشابه بين كتابات راما على بعض الآثار بالجزيرة وبين أخرى بالصعيد ولم يفلل كذلك ذكر « أصنم أبي الهول » .

ويتحدث بعد ذلك عن مصر القديمة التي كانت مقسماً إلى يوسف الصديق ويذكر أن بها مقبرة يناديها أبي يوسف عليه السلام ويقول أن في هذه المنطقة توجد الأهرام التي خبئ بها يوسف الفصح وكذلك بيت فرعون الأخضر . كما يذكر بعد ذلك قرية « فطاش » التي تقع « قبلي مصر من الجانب الشرقي » أي جنوب شرق مصر وكذلك بلدة « اسكر » .

وفي حديث الهروي عن زيارته لبلاد الصعيد يذكر مدينة أفنيح (١) على أنها أول بلاد الصعيد كما يأتي ذكره لبلدة « منية بن خصيب » والأرجح أنها المنيا الحالية الثانية لمدينة بني سويف نحو الجنوب وإحيانا يقال لها المنية . ويذكر أن هناك قرية تعرف باسم طينة توجد عندها بلدة من شمس وذلك في البر الشرقي « قبالة » التي تقع أي أمامها على الضفة الأخرى وكذلك جبل الطير أو الفيكون الواقع بحرياً أي شمالها .

ثم يذكر جبل الساحرة بالصعيد « وبه صنم مطفل على البحر » وقرية بمسدال غربي المنية ومدينة البشة وبلدة اللاهون ومدينة اليوم ومن توابعا قرية « سيلة » وقرية (شانة) و « بياني » والمدينة الغرة للسماء ب « اللواي » ومدينة

(١) معنى الدنج جوهر كاترمود ( أقاموس الحديث جزء أول فصل المال باب الجيم ص ١٨٩ )

(١) ربما كانت في موقع بني سويف الحالية على اعتبار أنها فعلاً أول مدن الصعيد بعد أن جاء ذكر الجزيرة في تسميات الهروي .

أخميم وبلد « اتصا » ومدينة « الانصر » وما بها من « آثار وقصور وأسمان وقصور السباع الخ » ومدينة « قوص » لم مدينة أسوان ويقول أنها آخر بلاد الصعيد وبلاد المسلمين ويقول « وما الجنادل وهي حجارة ثابتة في وسط البحر فلا كازوفت زيادة النيل يوضع عليها سرج ( أي مصباح » فلذا زاد البحر وأخذها أرسلوا البشير إلى مصر بذلك فينزل في مركب صغير ويسبق الماء ويشرهم بزيادة النيل « . وفي قوله لهذه العبارة ذكر موقع الجنادل والوصلة التي كان أهالي مصر يعرفون بها أن النيل بدأ في الفيضان عن طريق جسرهم لمصباح يصفونه على الجنادل وهي التسمية الصحيحة التي نخطئ فلذلك انها الشلالات .

ويقول الهروي أن الامعة والشلالات الرعوية ومعدود السواقي بالاسكندرية كلها مقطوعة من جبال هذه المدينة أي من أسوان التي غارها إلى بلاد النوبة . وما يقوله منها قليل جداً ينطس في وجود حائط يقولون عنه المجرول أو العجول وهو مستر على « رموس الجبال وطون الأودية » وذلك في الجانب الشرقي وذكر أهل البلاد للهروي أن هناك حائطا آخر مثله في الجانب الغربي وإن كان لم يره .

ثم عاد الهروي إلى « مصر » وذكر منية العطار والقصرية الواقعة لها على الضفة الشرقية وأسمها قرية « بشيرف » ثم ذكر مدينة الحلة ومدينة سقا ومدينة ميماف التي يذكر عنها أن بها « البرزخ » لم يعرف البرزخ بأنه مجمع البحرين بصر الزوم ويهر الصين ( أي البحر المتوسط والبحر الأحمر على الترتيب ) ويقول أن الحاجز بين البحرين يستمر من القلزم (السويس) إلى القرما مسيرة يوم وليلة ( ٢٤ ساعة ) كما يتحدث من جزيرة نيس ويقول أنها جزيرة في البحر بها كوم العظام ويذكر كذلك بلدة سحيفة في الجبال « موضع البرلس به اثنا عشر من أصحاب الرسول محمد عليه السلام » .

ويذكر الاسكندرية بمساجدها ومعابدها ويشير إلى وجود خليج تزداد مياهه عن طريق النيل وكيف أن ذلك الخليج تزداد مياهه عن طريق أحد أفرع النيل القديمة . فلهذا المياه تنسب فرق الأجزاء السفلى من منازل الاسكندرية « ولا يبنى فيها دار إلا ويدخل الماء الذي يحتاج إليه من زيادة الماء . ويقول الهروي : أن الطبقة التي تحت المدينة تمش فيها كسا تمش في الشوارع . وربما كان يقصد بهذه الطبقة الرصيف البحري الذي يتراق بينه إلى مياه البحر . ويقول الهروي أيضاً أن الاسكندرية ما هي إلا منطقة من سبع مناطق إلى البحر عليها كلها باستثناء المنطقة الممتدة من أبي صصير إلى أبي فير وهي الاسكندرية ويقول أن منارة الاسكندرية « القديمة » وهي وسط المياه لم تكن كذلك منذ مقاربرها وإنما كانت في المدينة في إحدى المناطق الست التي أتى عليها البحر لم تحرق وبقيت المنارة وسط المياه وبها قبر الاسكندر وأرسططليس . ويقول أيضاً أن هذه المنارة تعد من عجائب الدنيا ولذلك لأنها كانت بها مائة يمكن للسفن رؤيتها على مسيرة أيام . وفي قول آخر أن هذه المارة كانت تحرق السفن إذا ما سلطت عليها الإشعة الشمسية

(١) تصوير بلدة .

التعاسة منها وقد قيل له ان هذه المرة كان حولها ستمين  
لربما في حين ان طول النارة كان ٣٠٠ ذراع . ثم يقول : ان  
النارة اليوم ليست من المجالب انما هي مثال يروج على ساحل  
البحر على هيئة الخرب « اي ان هذه النارة لم تكن لتسوم  
بسطها التلاحي الذي انشئت من اجته حينما زارها وهو يقارن  
بينها وبين منارات اخرى اعظم منها كثيرا كالمنارات الموجودة  
بالقسنطينية » والنارة الموجودة في ( سوق استيرين ) .

ويذكر بالاسكندرية عمود السواري ومكانا يقال له القصرة  
به عمود على مسودة طائر يصور مع الشمس ، كما يشير ايضا  
الى احد انواع الاسماك الموجودة هناك وهو سمك الرعاد « من  
اسمك ترعد يدع ان يلقيه منها » .

وقيل ان ينهي حديثه عن زيارته لبحر يقول بالجملة فان ديار  
مصر ونيلها من عجائب الدنيا ولقد راى من معاصيلها في اوان  
واحد مجتمع ورد لثالة الوان ويسمين لونين ونيلوفرلونين وآسا  
ونسرينا وريبعانا وغيرها وبفسجيا ومنثورا ونبقا والرنجاليونوا  
ولمنا وركيا ومونا وجميزا وحصرما وعينا وتينا اخضر وكوزا  
وقتي وقلوسا وبطيخا وبلاجانا وبافلاذ اخضر وبطنينا وحمصا  
اخر حصرما جزرا اخضر البقول والرمان وعلبونا وفصص  
سكر وهذا ما رايناه في غيرها .

وينتقل الهروي في زيارته الى بلاد المغرب فيقول ان بركة  
من هذه البلاد وكذلك مدينة القيروان ومدينة تونس ومدينة باجة  
ومدينة قسنطينية ثم ينتقل الى زيارة جزيره اسفلية ويقصد  
صقلية من معالم هذه الجزيرة قلعة قصرناة ويقول ان مدينة  
« افرس » تقع على ساحل الجزيرة الغربي كما ان من معالمها  
ايضا قلعة برزد وجبل النار الشاهق لطل على البحر والذي  
تشاهد النيران متباعدة منه نهارا والنيران متلاصقة  
كان يقصد الهروي بركان اثنا الذي يمثل أعلى جزء في هذه  
الجزيرة . ولقد راى الهروي « احجار سوداء مثقلة تقع من  
هذا الجبل الى ناحية البحر » . ولا شك ان وصفه مثل هذه  
العلماء الجغرافية القوية دليل كبير على وعي خاص بهذا  
العلم وان لم يكن قد اخذ صورته الادبانية لدى « الهروي » بالذات  
الا انه بذلك يضع نفسه في عداد الرواد الأوائل الذين يسعون  
الى الاسس الاولى لمهجة تعلم تعدت فروعه وتوالت ايامنا هذه .

ويغادر الهروي اسفلية ( صقلية ) ويذهب الى جزيرة قبرس  
( قبرص ) ثم مدينة القسنطينية ( القسنطينية ) ولها سور  
بجوارها يسمى الاسخرة الفاصلة ببعض الصحابة . كما يقول  
ان بها مسجد مسلمة بن عبد الملك وبه ايضا الاصنام ( التماثيل )  
الحامية والرخامية وبعض المنارات كما ان من معالمها « كنيسة  
ابا صوفيا » العظيمة وكذلك يحصد الإبراج الرخامية والتماثيل  
التي تتخذ شكل الأفيال . . الخ . ثم ياترها الى « صالونيك »  
يقصد سالونيك « رومانية الكبرى » ويقصد روم .

ثم يعود الى ذكر بلاد الروم فيبحث عن مدينة نيقيا التابعة  
لأستنبول ويتجه شمالا الى عمورية وسلطان وكى وميتسيسة  
قونية وقيصاريه وجبل عسب ومدينة أبستين ومدينة ملطية  
ومدينة أدرن .

ويذكر لنا بعد ذلك زيارته لمدينة الرصافة بإطراف الشام  
ومدينة بالي ومنج والبلخ والدعابة وصفين وقلعة جسر

ووادى الرقة ومدينة الرقة ومدينة حران وقرية فدان ومدينة  
الرهسا وبلعة كفر توتة وبلعة دنيس ومدينة ذارا ومدينة  
مباركين وزوق حماد ومدينة آدم ومدينة نصيبين ومدينة شجار  
وبلعة الفاوير ومدينة عربان وفرقيسيا وقرية العلف ومدينة  
الرجبة ومدينة الاعبار وكل هذه من زيارته لبلاد اطراف الشام  
والفاوير وديار بكر . ثم يتحدث عن زيارته للموصل وما بها  
من آثار الاسخرة الفاصلة بالصنعاية وما حولها من مدن اخرى  
كمدينة نينوى وقرية تل توبه .

وفي طريقه من الموصل الى الصراق تقاطعه مدينة تكريت .  
ويصل الهروي الى العراق وبه مدن سامراء واصل تسجيتها  
« سر من راي » وبها عدة اضرحة للطفلة الراشدين . ويصل  
الى بغداد ويصلها بانها « دار السلام وقبة الإسلام ومقر  
الامام » لما كان لها ذلك من مكانة في العالم الاسلامي . ومن  
معالمها محطة الرصافة وجبانة دار السلام والدنان وابوان كسرى  
ومدينة الحلة وقرية شوشة .

وفي مدينة الكوفة عدة اضرحة ذات دلالة كبرى واهمية لدى  
الشيعية فهناك مشهد يقسم مقابر اولاد الحسين بن علي بن ابي  
طالب ويسبب الناس ذكره لهذه الزيارة في قصص تتعلق بعوالم  
مقتل الامام علي بن ابي طالب وفي الله عنه لم يذكر بقية التليل  
بالعراق وبلدة النعمانية ومدينة واسط وقرية برجونية وقصبة  
عبد الله وقرية المدار وقرية نهر دلفا وقرية نهر سموا .

ويذكر عن الجزيرة انما يصرف في زمان عمر بن الخطاب وعلى  
صواحبها توجد مقابر الكثير من اصحابها ونصيب بعضها من  
جزيرة في البحر وكذلك « خارك » جزيرة اخرى .

وعندما يتحدث عن زيارته العجواز يذكر مناطق كثيرة مايرادها  
زوار الامان القدسية في طريقهم من العراق لمحج بيت المقدس  
بواسطة التنج وقرية القاصية والذيب والربلة ووادى الحصرم  
ولدت حرق وجبل عرفات وما به من اودية كوادي الزايمين وهو  
يؤدي الى واد آخر هو وادي عرفة كذلك به وادي الجمسار  
والزبدلة .

ويتحدث كثيرا عن مدينة مكة المكرمة وبها الكعبة الشريفة  
وعشرات المساجد الاخرى وكذلك يتحدث عن العديدية وجبل  
ابي قبيس والصفاء وجبل حرا . وجبل فيمقان وجبيل نور  
وبير . ويذكر الكثير من الابار واسماها ونصيب بعضها من  
الزيارة خلال التناصبات ليمنا بها وبركة .

وفي الطريق من مكة الى المدينة يذكر مقابر بعض الصحابة  
ومنتطقة بدر التي قامت بها الحركة الاسلامية الشهيرة وكذلك  
حين . وجبل اللاثة وجبل الرعيانة ويشير على ابن طالب .  
ويتحدث عن البقيع ويقول ان ابا عبيدة يسمى البقيع وليس  
البقيع وهي منطقة بها مساجد كثيرة من الصحابة كما يذكر لنا  
جبل احد وكذلك يتحدث عن تبوك وجبل الطور حتى يصل الى  
القازم ( السويس ) .

وقيل ان ينهي الهروي من كتابه يذكر لنا نبذة عن زيارته  
لبلاط اليمن وبلاد « العم » ( ايران ) فمما زاره باليمن مدينة زيد

ومدينة الجند - وكذلك - لامة عن - وعندها جبل عليه قبر لقمان الحكيم ومدينة صنعا وشبوة ومدينة حضرموت - ثم يقول من زيارته لبلاد المعجم أن بها مدينة همدان ومدينة اصفهان ومدينة ساوة ومدينة لستر ومدينة الري ومدينة نيسابور وهي تساوير ومدينة بسطام ومدينة جرجان ومدينة طوس والخيرابدة مدينة سمرقند .

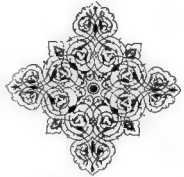
بعد هذا العرض الموجز لما جاء بكتاب الاشارات الى معرفة الزيارات مؤلفه أبي الحسن علي بن أبي بكر الهروي المتوفى ٦١١ هـ - بمدينة حلب لاشك أننا نعتبر هذا الجغرافى العربى من اوائل الرواد الجغرافيين بعد هذه الجولة التى شملت معظم بلاد العالم العربى العالى وايران وبعض جزر البحر المتوسط . ولم تقتصر هذه الزيارة على سرد تلك المناطق وانما وصف بها الآبار والعيون والمساجد والقصور ثم الجبال والودى وكذلك الكهـ والارصفة البحرية والآثار القديمة والنواع الجيـال

والانهار العظمى وغيرها من المعالم الجغرافية البارزة وقد كان الهروى فى خلال كتاباته يستطرد فى سرد احاديث وقصص تتعلق ببعض المدن أو القرى وكذلك اكثر من ذكر اسماء الانعام من ائمة المسلمين والمسيحيين واثارهم واهرحتهم مما تجنبنا سرده هنا لما فيه من تطويل لا جدوى من رواته . وانما اكتبنا بذكر الاماكن التى زارها والطرق التى وصفها ووصف ما عليها من آبار والآثار والقرى وغير ذلك .

وبعد هذه المعالجة من الواجب أن نقرر أن الهروى يستحق منا ان نعتي بدراسة كتبه ومؤلفاته التى يقول ان الفرنجة قد اخذت اكثرها ولاشك ان الاصواء التى سنتلقى على الهسروى وغيره من هؤلاء الرحالة العرب ستثرى بها المكتبة الجغرافية كما سبق القول فى مستهل هذا الحديث ولا شك ان هذا التراث كليل لمن يشهد هم ابتداء البلاد العربية ليومنا . السير على منهاجه .



# تحقيق التراث



## المشترك وضعاً لياقوت الحموى

تحقيق: فرديناند وستنفيلد

نعتد: عبد الستار احمد فراج

هذا كتاب أعادت طبعته إحدى دور النشر الأهلنية على أجمل ورق ، وبأحسن غلاف ، وتبعمه بضمن خالٍ لا عتبارين .

أولهما أنه من التراث العربى الذى لا يشتريه إلا الخاصة .

وثانيهما أن محققه مستشرق أوربى .

وكانت إعادة طبعه «بالأوفست» . كما هو ، دون تصحيح أو استدراك على ما فيه .

ولا ننكر أن بعض المستشرقين لهم باع طويل فى الدراسات العربية وتحقيق التراث .

إلا أن كلمة المستشرقين على إطلاقها لا تعنى أنهم يحسنون ما تحسنه فى لغتنا ، فهماً وعلماً وفقها ، حتى لو كانوا حصلوا على أعلى الدرجات العلمية فى جامعاتهم .

وكتاب «المشترك وضعاً» لياقوت الحموى ، صاحب معجم البلدان ، كان طبعه أولاً فى «جوتنجن» من عهد بعيد ، فجعله ذلك فى حكم النادر الوجود وما كان يعنيننا نقده لو ظل على ندرته .

أما وقد أعيد طبعه حديثاً كما هو «بالأوفست» وفى مظهر رائع جذاب ، فهذا يجعله فى حكم الكتاب الحديث .

والحق أن كتاب «المشترك وضعاً» فى إخراجة الحديث كما هو بتحقيقه القديم ، لا يساوى ثمن الورق الذى طبع عليه ، لما فيه من خطأ يدل على عدم البصر باللغة العربية ، وعلى عدم الذوق فى تنسيق الشعر والنثر ، بحيث يتداخل فى كثير من المواضع نثره مع شعره . وبحيث انتخل أوزانه لنقص فى ألفاظها ، أو تحريف فى كلماتها ، أو جهل فى تقسيمها ، أو لسوء ضبطها ، على قلة ما فيه من ضبوط .

وكثير من المخطوطات القديمة - رغبة فى

اختصار المساحة - تسويق الشعر بجانب النشر ،  
وبعضها يكتب فيه الشعر مكملاً في السطر التالي .  
ويبدو أن محقق الكتاب تسخَّ المخطوط . كما  
كما هو ، وحرف فيه كثيراً ، فصار الكتاب مسخاً  
لا يخفى قبحه ظاهره الأنيق .

وبالطبع لا يمكن حصر أخطائه في مقال ، وإنما  
سأذكر أمثلة من كل نوع منها ، لبيان الجهل المطبق  
في عرض هذا الكتاب ، الدال دلالة واضحة على  
أن محققه لم يكن يعرف من اللغة العربية إلا قراءة  
حروفها .

فثلاث عشرة صفحة من ٢١٤ إلى ٢٢٦ فيها  
مالا يقل عن مائة غلطة . ولو أنه ضبط . ما يستحق  
الضبط . فيها - وذلك ما يجب في مثل هذا الكتاب -  
لكانت الطامة الكبرى في مضاعفة الأخطاء .

وأبدأ بمثال مضحك :  
في صفحة ٢٢٠ بالسطر بين الثالث والرابع .

«وروضة ساجر ماء وقيل موضع ، قال :  
أعشى بأهله أقر العين الملقوا

بُسْلَى وروضة ساجر ذات العرار  
هكذا أيها القارئ في الكتاب كتابةً وتنسيقاً .  
وصحة الكلام وتنظيمه هكذا :

«وروضة ساجر ماء وقيل موضع ، قال أعشى  
بَاهِلَةً :

أَقْرُ العَيْنَ مَا لَا قَوْأَ يَسْلَى  
وروضة ساجر ذات العَرَارِ»

وفي صفحة ١٣ بالسطر السادس ، وساق الكلام

في سطر واحد دون تفصيل لعجز البيت وصدوره  
مع تحريف كما يأتي :

«قال معقل بن خويلد ، نَزِيعاً مُخْلِياً من أهل  
لقب لحي بين أئمة والنجم .

وصواب هذا الكلام : «قال معقل بن خويلد :  
نَزِيعاً مُخْلِياً من أهل لَفَتْ

لِحَى بَيْنَ أئمة والنجم  
وفي صفحة ٥٤ بالسطرين الثاني والثالث ،

وساق الشعر متصلاً مع تحريف :

«قال أمية (بن الصلت) المغربي :  
لله يومى ببركة الحبش والأفق بين الضبَاء  
والغيش» وصحة الاسم والكلام :

قال أمية (بن أبي الصلت) المغربي :  
لِلَّهِ يَوْمِي بِبِرْكَةِ الْحَبِشِ

والأفق بين الضبَاء والغيش»

انظر ترجمة أمية بن أبي الصلت المغربي في ابن  
خلكان A - http

وفي صفحة ٥٨ بالسطر العاشر ، وساق الشعر  
ناقصاً دون تفصيل ، وتحريف ، وأسالت رسم الدار  
لم تسال بين الخوايى والبضيع فحومل .

وصواب الكلام :

أَسَأَلْتُ رَسْمَ الدَّارِ أَمَ لَمْ تَسْأَلُو

بين الجَوَايى والبُضَيْعِ فَحَوَمَلِ

وفي صفحة ٦٣ بالسطر الأخير (بمزج وتحريف  
ونقص) :

وهل أدر بين البلاط . عوامر من الحى أم  
بالمدينة ساكن .

وصحة الكلام وتنظيمه :

وهلْ أَفْؤُرُ بَيْنَ الْبِلَاطِ عَوَامِرُ

من الحى أم هلْ بالمدينة ساكنُ

وفى صفحة ٨٥ بالسطر الثامن :

وقال مليح الهذلى : ومن دوننا التاج فتوَّج .

وصحة الكلام وكماله كما يأتى :

وقال مليح الهذلى : ومن دُونِنَا أَتْبَاجُ قَلَجٍ فَتَوَّجُ .

وفى روايته فى شرح أشعار الهذليين :

« ومن دونه ... »

وفى صفحة ١١٩ بالسطر الثامن :

وما مَرَّدُ يعلو جزائر حامر

يشق إليها خوزرايا وغرقدا

وصواب هذا الكلام كما فى ديوان الأخطل ٩٦ :

وما مُزِيدُ يعلو جزائر حَامِرٍ

يَشْقُ إِلَيْهَا خَيْرَانَا وَغَرْقَدَا

وفى صفحة ١١٩ بالسطر العاشر :

« ساربط. كلبي أن يريبك بنحه » .

وصواب الكلام : « سَارِبط . ... نَبِئْهُ .

وفى صفحة ١٢٥ بالسطرين العاشر والحادى

عشر :

« قال أمية بن أبى عاصد الهمداني (عاصد بدون

نقط. فى الكتاب) :

أو جاء به من وَحْشٍ حربة فزده من زَبْزَبِ

فَرَحَ أَوَّلَاتِ صِيَامِي » .

وهذا كلام أشبه بالرطانة وكله تحريف .

وصوابه :

« قال أمية بن أبى عاصد الهذلى :

أَوْ جَابَةُ مِنْ وَحْشٍ حَرْبَةً فَرَدَّةُ

مِنْ زَبْزَبِ مَرَجِ أَلَاتِ صِيَامِي »

انظر شرح السكرى لهذا البيت فى شرح أشعار

الهذليين صفحة ٤٩٠

وفى صفحة ١٤٠ بالسطر التاسع ، والشعر غير

مبين الحدود :

إن فَيْنِيَّةَ نخل محباً فحضرنا فجننتى تُرْفَلَانِ .

وصواب الشعر :

إِنَّ فَيْنِيَّةَ تَحُلُّ مُحِبًّا

فَحَضَرْنَا فَجَنَنْتِي تُرْفَلَانِ

وفى صفحة ١٤٤ بالسطر العاشر :

كَأَنَّهُمْ يَخْشَوْنَ مِنْكَ مَذْرَبَا

بحلية مشبوح الدراعين مهرعا

(وصواب الكلام :

كَأَنَّهُمْ يَخْشَوْنَ مِنْكَ مَذْرَبَا

بِحَلِيَّةٍ مَشْبُوحِ الدَّرَاعَيْنِ مَهْرَعَا

وفى صفحة ١٧٣ بالسطر الأخير :

وفى تدوم إذا اغبرت مناكبه

أودارة الكور من مَرَوْنِ مُعْتَزِلِ

وصواب الشعر :

وفى تدوم إذا اغْبَرَّتْ مِنْكَابُهُ

أودَارَةُ الْكُورِ عَنْ مَرَوَانَ مُعْتَزِلِ

وفى صفحة ١٩٢ بالسطرين الخامس والسادس :

بنينا نسوس الناس والأمر أمرنا

إذا نحن فيهم سوقة نتصفت

فَبَيْتًا لِلدُّنْيَا لَا يَدُومُ نَعِيمُهَا

بِقَلْبٍ مَارَاتٍ بِنَا وَتَصَرَّفُ

وَصِحَّةُ الشَّعْرِ وَضَبِطُهُ :

فَبَيْتًا تَسُوسُ النَّاسَ وَالْأَمْرُ أَمْرُنَا

إِذَا نَحْنُ فِيهِمْ سُوْقَةٌ تَتَصَرَّفُ

فَتَبَا لِدُنْيَا لَا يَدُومُ نَعِيمُهَا

تَقَلَّبُ تَارَاتٍ بِنَا وَتَصَرَّفُ

...

وفي صفحة ١٩٣ بالسطر الخامس عشر (والكلمة

الرابعة خالية من النقط).

فَالَّمْ مِنْ أَهْلِ السُّوسِ جِبَالُهَا

بِعَرَمِينَ مِنْ أَهْلِ ذِي ذِرْوَانِ

وَصَوَابِهِ كَمَا يَأْتِي :

فَالَّمْ مِنْ أَهْلِ الْبُؤَيْبِ خِبَالُهَا

بِعَرَمِينَ مِنْ أَهْلِ الْبُؤَيْبِ

وفي ديوان كثير تحريف كلمة «البؤيب» إلى

«البؤيت» ، وانظر معجم البلدان (البؤيب) .

ولا داعي أيها القارئ لأن أسترسل في ذكر

أمثلة من الكتاب ، وما عرضته برهان قاطع على

أن محققه لا يفقه لغتنا ، ولا يحسن وزن شعرها.

ولئن جاز أن يخرج هذا الكتاب من عهد بعيد ،

والناس إذ ذاك لا يعرفون تراثهم حق المعرفة ،

والإمكانات أيضا بالنسبة للمحقق في عهده

قليلة ، فما كان ينبغي أن يعاد طبعه كما هو

بالأؤفست دون معرفة لما فيه ، بل كان الواجب أن

تلحق به عشرات الصفحات تصويبا له ، إن كانت

المكتبة العربية بحاجة إليه ، وما أظن أنها بحاجة

ماسة إلى هذا الكتاب بالذات وبصورته الحالية ،

فما هو إلا اقتباس مختصر ، جمعه يا قوت الحموى

من كتابه معجم البلدان . وقد ينفع في بعض

تصويب لمعجم البلدان لو أنه مخرج سليما

من التشويه . . على أن إعادة طبع الكتب مرة

أخرى بالأؤفست وإن كانت صالحة في بعضها

القريب من الكمال ، فإنه يحسن أن تتناولها أولا يد

الإصلاح ، وأن يعقبها الاستدراك في آخرها ،

وكثيرا ما يكون الأؤفست مفسدا إذ تزول بسببه

بعض النقط ، فيحدث التحريف في الكلام ،

ولأن يعاد جمع الكتاب مرة أخرى مع العناية

بتصويبه أفضل من أن تسيطر الروح التجارية

على النشر ، وعندنا بحمد الله كثيرون يحسنون

المراجعة والتحقيق ، وكل ما نطالبهم به أن

يكونوا جادين مخلصين فيما يعملون ، وإنا لندرجو

لثرائنا أن يبحث سليما قريبا من الكمال باذن

الله ، والله الموفق لمن يعملون .

عبد الستار أحمد فراج

ما ظهر من التراث :

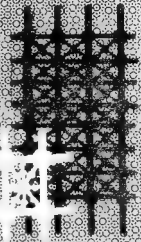
١- المسند للإمام الحافظ. الحميدى المتوفى سنة

٢١٩ هجرية .

وقد طبع الكتاب في كراتشي سنة ١٩٦٣ ميلادية .

٢- تاريخ غرر السير للشعالي المتوفى سنة ٤٢٩

هجريه ، وقد طبع الكتاب بطهران سنة ١٩٦٣ .



# المكتبة العربية

## أحزان نوح

تأليف شوقي عبد الحكيم - الكتاب الخامس  
الدراسية القصصية للطباعة والنشر القاهرة - ١٨١ م



الله الخاصة لينال من الجميع مطبوعة موسيقية - ذلك لان الشخصيات ليست الا جوانب شخصية واحدة ، هي احبسا هواجسها وضميرها وعلامة التقاليد التي ترسبت في اعمالها كما هي شخصية متولى بالنسبة لاخته شقيقة التي سلسكت طريق النواية ولتنظر في استسلام مصرها على يديه لانها تؤمن بمسا يؤمن به ، فهو كامن فيها قبل أن يكون مستقلا عنها صاغها لها ، وهي أحيانا رغباتها ونزواتها كما هي شخصية هناك التي فادت شقيقة في طريق العواية - وبالمثل هي رواية أحزان نوح يكون النولوج دكتا اساسيا من أركان الاسلوب الروائي ، وهو يلقته العامة وجملة القصيرة المتقطعة والمالله المتكررة وطابعه الوحي الشعري وما يتفجج به من حرارة وحزن لا يكاد يختلف عن أسلوب المؤلف في مسرحيته ، حتى لا يكاد المطلع على كل منهما ان يفرق بينهما على نحو ما نرى في المثال التالي :

.. غنجة .. غنجة .. متسعينيش .. خديني يايت .. حرام عليك كعبي .. ييشي .. ايدي .. ادم ياغنية .. الجمل قد

شوقي عبد الحكيم اديب مرم يرغنا ، فمئذ سنوات ألف كتابا بعنوان « ادب الفلاحين » ، لم عاين أن تغل الشكل الفني وسيلة للتعبير عن اهتماماته بالريف ، فمثلت له على مسرح الجيب مسرحيتا « شقيقة ومتول » و « المستنق » وهما مستمدتان مادة وروحاً من ريفنا المصري ، ولا تشد عن ذلك رواية « أحزان نوح » بل اننا نستطيع ان نشر على الموضوع الذي تدور حوله مسرحية « المستنق » في تلك الرواية ، موضوع الجمال الذي غدر به جملة ليتترك وراءه زوجة وابناً ، ولئن كان لاثلاث الابوابم والان قرب إلى الاثبات والرموز والتجريد في المسرحية فقد تجسد في العمل الروائي واصبح لكل منهم اسما ، فلاب اسمع عبد الحكيم والام غنجة والابن عبد . بل يتقارب الاسلوب الروائي والمسرحي عند شوقي - فالاسلوب المسرحي لا يقوم على الحوار بل على النولوج ، كل شخص يحدث نفسه ، ومع ذلك فليس مونولوج كل شخص مستقلا عن مونولوج الآخرين ، ان مجموعها يكون مونولوجا واحدا جديدا ، تماما كما يعزف كل موسيقي على



وأحزان نوح لانتقال بلال إلى الحسب ، فمن سلب سلاحه يمكن أن تسلب منه امرأته أيضا .

« سرقة البندقية كوم .. والمرأة التي يعاشرها ويقاسمها لقمة واحدة وحجرية واحدة وسريرا واحدة .. كوم » (٦)

من يومها غنى نوح يتسائل هذا السؤال الذي لا جواب عليه :

« لماذا يصبح الإنسان هكذا مهزوما أمام الأيام ؟

لماذا تتغير الأشياء .. نفس الأشياء تحت الشمس ؟

الناس والطرق وطريقة الكلام والنظرة وتعبير الوجه والشوارع كل ما يتكاثف بنفسه إلى جانب البقي ويطلق عليه الحياة .. لماذا ؟

لماذا تتغير الزوجة ، والكان الذي تولد فيه وتلازمه ، لماذا لا يرضى الإنسان عن نفسه حين يترك في سلاحه ، حين يخاف حين يعصره الخوف » (٧)

فأحزان نوح تتكون من غم لما حدث ، وهم لما قد يحدث . وقد ارتبطت سرقة بندقيته باحتياج سرقة زوجته بثلاثة ارتباطات :

الارتباط الأول على مستوى الأحداث ، ذلك أن رتيبة زوجته أدركت أن تعاونه في السرقة على بندقيته حتى يسترد لقمة التي فقدها والتي أخذت تنكس في تصرفاته معها فطفت تنصيري لجوارحه لاسيما من جبريل أحد جيرانها بخارة المذاكرة ومن اتهامهم نوح بالانتماء إلى سرقة بندقيته لم تبين عدم صحة هذا الاتهام . لكن نوح ما أن رأى زوجته مع جبريل حتى ساوره الشكوك في وجود علاقة بينهما . لهذا أتمت بصوت خائس .

« أراي متكلمتي القرب .. وترجلى سلاحي »

ثم وصلها صوته الغائب :

« أنت مش هراي .. هراي متمشيش على جنتي وأنا لسه حي » (٨)

إما زوجته فتحتج فائقة :

« العملية دي بحاجة مظهرتش إلا بعد سرقة البندقية ، وهو غلاص عرف مين ألي غدها .. وجبريل كان مظلوم .. إني ما أأقول حمري بكلم جبريل .. كل رجالة العارة عن زمان .. من يوم ما غدي واشتمعتي اليومين دول اشتمعتي » (٩)

ولهذا فالارتباط الثاني على مستوى نفسي ، فنوح يحس منذ سرفت منه بندقيته بنقص رجولته ، وإن زوجته تستغل به ولابد أنها تضلل عليه شيئا أكثر رجولة لإيهاب اللصوص ولا يصطنع النوم لينمهم يصرخون سلاحه بل يعرف كيف يدافع عنه وعن امرأته . ولذا تذكرنا إلى أي شيء ترمز البندقية في التحليل النفسي أدركنا أن سرقتها ترمز إلى العجز الجنسي . وهكذا بدأ الجدار — على حد تعبير المؤلف (١٠) — يرتفع بين الزوجين يوما بعد يوم وعامو ذا نوح يحدث نفسه قائلا :

التخلة .. البطل خوان .. كان بعد القرب .. البطل غدار .. غدار ياغنية .. كل لحمي ياغني .. الجيسل مغلول .. مخسوف .. مطع حنت .. الحسدات بتاكل لحمه .. بالتكوت هايموت .. هايموت » (١١)

وإذا أدركنا أن عبد الحكيم كان يزود زوجته بخبزة كل ليلة بعد مصرعه ريثما يبيع بنفس الصوت ، صوت جمل عيلة عبد الهادي الذي غدر به ، أدركنا أن هذه الكلمات ليست إلا لونا من ألوان هذه البهجة التي تعبر عن هواجس غنية وتزعجها مما تركه مصرع زوجها من أثر في أعمالها .

وبعير شوقي عبد الحكيم عن هذا اللون من الصراع الداخلي الذي تتميز به مسرحياته ويعود فيتكرر في أسلوبه الروائي وهو سبيل التدريج عن إحدى هذه الشخصيات « المتعركة مع ذاتها » على حد تعبيره (١٢) فيقول :

والذي حدث له في هذه اللحظة ، وبعد انخفاص الصراع الكشوف الصراع المترجم إلى كلمات منطوقة ، أنه انسحب إلى صراع آخر ، أكثر تعقيدا ، مجاله داخل نفسه ، حيث لا رقيب .. ولا مشاهدين .. ولا مقلين على الأحداث . حيث المتفرج الوحيد والمتشاهد الوحيد والمتعلق على الأحداث هو لفظ .. حميدة نفسه . ثم يستطرد المؤلف معمدا شرحه بقوله :

« والذي يجري ويسرى على حميدة .. يجري ويسرى على كل منا .. نقاش وحركة وصراخ وذليل .. ولا حد ولا شاطئ .. أمن نرسو عليه » (١٣)



لكن قصة البطل الغدار ليست إلا نصة جانبية في هذا العمل الروائي ، حيث تصبح الشخصيات أكثر بساطة وأكثر موضوعية وأكثر وضوحا وتجسدا مما هي في مسرحية شوقي . القصة قصة نوح وأحزانه ، نوح الذي انتمى القصوصي ببندقيه وهو يعرض لفته ليلا ، فأصبح رجلا بلا سلاح

« لا الأرضي ولا الجيب ولا الكيان ولا الأسرة ولا اللسان الطاو فاد على أن يهيمه ويوفك الآلسن فيفسرها ويردنها » (١٤) ولئن كان الناس يلتفتون أن اللصوص سرقوا منه ببندقيه وهو نائم ، فهو وحده الذي يدرك أنه كان مستيقظا حين أحاطوا به لتصنع النوم وبركهم داخلونها . فأحزان نوح ليست بسبب سرقة ببندقيته منه فحسب ، بل بسبب الطريقة التي سرقت بها عنه .

« والرجل الذي يسرق سلاحه وهو نائم شيء والرجل الذي يميمه الخوف ويوقعه فيفارق في سلاحه .. يتركب ويسحب من تحت رأسه شيء آخر »

ولو عرفوا أن أنا كنت صاحي ، وعنية مفتوحة .. خلت سبيت مسلماتي ، تبقي فطبيعة .. يبقى أنا صبحت ملط .. عيش حنجة ستراني .. لاحتني ولا فوقني .. وييلي ألوت أحسن » (١٥)

(٦) ص ٧١

(٧) ص ١١٩

(٨) ص ١٢٩

(٩) ص ١٥٥

(١٠) ص ٩٦

(١) ص ٢٠

(٢) ص ٣٥

(٣) ص ٢٣

(٤) ص ١٦٤

(٥) ص ١٦٤

« لو أنه استطاع فقط أن يخفي سرقة السلاح

» لو أنها لم تعرف

لو أنها كانت عمدا

« آه لو أنها لم تعرف ولم يصل إل سماعها خبر الهوة التي  
تردى فيها

« لو حدث هذا لكان الأمر محتثا ولكانت واصلت احترامها  
وأصب ندية حباها .. متكبسة ، تعرف وضعها ولا تتدنه ..  
تتحرك على الأرض .. وليس على اكتافه .

« أنها تلف عليه .. على كتفيه .. هبه .. هيون متوحشة(١١)  
وهكذا وصل الأمر بنوح أنه صدم السير الذي يجمعه بزوجه  
وبد أجراؤه وفشل الخرافى الأرضى لطفية لا يعنى به من عجز  
ناحبت رقيقة :

« هيه .. هيه البندقية تروح واحنا ناكل بعفري الصيق ؟

فرد عليها نوح ردا متحورا بالرمز وقد تحول كل عافية إلى  
ثنى ، فترس هائج :

« أنا عارف .. أن كل حاجة وقعت فى الأرض ، وميلان فيه  
حاجة مستورة ومخاف أن ليام السوداء - هيه ليام السوداء  
اللى واقفة على الباب (١٢)

ثم يتحدث عن بيريل قائلا

« هو ماخدش البندقية .. جرح .. أجسك منتر .. منتر .. كذب  
.. احبى .. روحيلوا .. أنا أصلى منى حاجي .. .. على ملو العريق  
.. ومنى قد الصايح .. كفاية .. منى .. لها .. أنا راجس  
لحاج .. نازى أكمل بابى على واتستر منى قادر .. بله ملوش  
آخر .. آخرته آه .. ملوش ؟ والا أنا تهت .. معدتى اشوته  
نعب رجليه (١٣)

أما الأرتايف الثالث فلئن بدأ على مستوى الأحداث فقد تجاوزها  
إلى مستوى الإيعاء ، والرمز ، تلك هى صلة نوح بالشعاع ،  
والشعاع يعمل بانها فى مكان شيخ مغربى ، طيب وأخير كما  
يقال ، من بيته لداكانه ، تفوته زوجته جنان .. وتصله شائعات  
تثير ديبته ، حتى يضطها أخيرا مع جبريل فيطرده ويطردها من  
بيته وقد تولدت علاقة نوح به بسبب سرقة بندقيته ، فالشعاع  
أول من ابلغه بالعمور عليها وإن الذين اخلوها سبروتها عند  
صاحب دكان اسمه أحمد منسى ، والشعاع خير بما ينتاب نوح  
من مشاعر بسبب سرقة بندقيته وذلك من خلال مايتنابه هو من  
مشاعر بسبب سرقة زوجته ، فهو يقول له :

« أصل أنا هجرب .. ذيك بالفصيح .. هو انت فاكى عطش  
الا انت (١٤)

وهكذا لم تصبح سرقة زوجة نوح مجرد احتمال أو قلق نفسى  
بل تكرارا لتناول يلقى به ويتعامل معه ويشير المؤلف إلى هذه  
الرابعة عندما يتحدث عن نوح فيقول :

« وكان يضايه فى حديث التسكات ، ذلك الثنى ، الخفى ،  
الذى يربط بينهما ، ويدعم خيط صداقتها (١٥)  
وهكذا

« راحت ليلاه العكرة ، تنساب على بلاط الحجرة ، تنصلب  
بين المرأة وزوجها (١٦)  
وماثلت أن تلمن رقيقة :

« أنا فى الاول كنتنى يكرهه ، وماكاننى فى قلبى حاجة ..  
ومن ساعة ماراحت البندقية .. كله جا على دماغى ، زى لما يكون  
أنا اللى جيت ولخدتا (١٧)

وماثلت البحث عن البندقية أن قاد نوح إلى دكان أحمد منسى  
حيث يتعاطى الترددون عليه العنشين ، وحيث انزلت قدما نوح  
شما فشا .

وأخيرا وصلت البندقية ، ولكن إذا كان قد خلاف وتصنع النوم  
وهم يسرقون ببندقيه ، فإن هذا لن يصح مرة ثانية وهو يرى  
زوجته يسرق منه ، فى الليلة نفسها التى استرد فيها بندقيته ،  
ذهب إلى عرس بدعوة من أحمد منسى بعد أن تعاطى الخمر ،  
هناك شاهد جبريل ، ثم عايش ثن لمحط يتسحب ، فحدث أنه ترك  
البندقة عندما رآه فيها لينسبل إلى بيته فترك السارق لينسبل  
بفوره خلفه وربما وهو ما يزال تحت تأثير الخمر وربما وهو تحت  
تأثير كل العوامل السابقة احتلقت لحظة سرقة بندقيته بلحظة  
سرقة زوجته ،

وراحت ذقات قلبه تتلاحق .. تلس اللحظة .. لحظة أن أحاط  
به الرجال من كل الجهات .. أطيخوا عليه وسحبوها (١٨)

وراعها من لحظة باب « اللبد » واظفين ، فاطلق ببندقيته ،  
ولكن ، كما سبق أن افصح زيف اتهامه لجبريل بسرقة بندقيته  
اتضح زيف اتهامه له بسرقة امراته . هنا تقع المفاجأة القاسية  
المذهلة التى تجعل نوح يبلغ باحزانه الفردية المنزلة قمة مأساتها  
فالقنيل لم يكن سوى مطاوع خادمه !

ويضم المؤلف روايته بهذه الجملة المشحونة بالرمز اللوحيه  
يصير بطل لم يجرى إلا هموه ، فاضى ذلك به إلى مأوى أكثر  
وأخفهما :

« انطلق يمدو بالقصى سرعة متخطيا كل مايعترضه من جدران  
.. وحواجز وبنايات .. حتى سقط فى هوة بيت .. الآخر  
.. جبريل (١٩)

يوسف الشارونى

(١٥) ص ١٢٨

(١٦) ص ١٤٨

(١٧) ص ١٥١

(١٨) ص ١٥١

(١٩) ص ١٥١

(١١) ص ٩٧

(١٢) ص ٩٦

(١٣) ص ١٥٥

(١٤) ص ١٢٥

# اسبينوزا

## تأليف الدكتور فؤاد زكريا - نقد محمود جيب



جهة ماهيته \* لم يقول اسبينوزا : « ولو أراد أي إنسان أن يسمى الممكن حادثا ، والحادث ممكنا فلن أخالفه ، ذلك أنني لم اعتد الجدل حول الأسماء » . ويكفي أن نعلم بأن هذين الأسمين لم ينشأ بسبب شيء واقعي ، وإنما بسبب نقص في إدراكنا ( ولفسون : فلسفة اسبينوزا - ج ١ ص ١٨٩ ، طبعة مريدبيان ) من هذا يتضح لنا أن عبارة اسبينوزا « انشي لم اعتد الجدل حول الأسماء » عبارة لم يفرغها وللسون وحدها وبمسورة مفرقة ، بل ضمن سياق نلهم منه موقف اسبينوزا الفلسفي الذي يأخذ بالترعة الواقعية ويرفض النزعة الاسمية والمشاحشات حول الالفاظ . وهو موقف أساسي منه ، لا بد من أخذه في الاعتبار إن أردنا فهم فلسفة اسبينوزا فهما حقيقيا . وما هذه الدسارة الا تصوير موزج لهذا الموقف الأساسي ، ولما كانت هذه المسألة قد شغلت أذهان الفلاسفة الوسيطيين كان من الطبيعي أن يرجع وللسون إلى هؤلاء الفلاسفة ، وله بعد - جريا على عادته وهنوجه - أصلا لراي اسبينوزا . وكان اسبينوزا نفسه هو الذي أوحى إليه بهذا الرجوع ، وذلك بنص له يقول فيه : « أن ملحق الفيلسوف ( الممكن والحادث ) عندهما البعض لنفسا واقعي في الأسماء » . علي الرغم من أنهما ليسا في الحقيقة باثرت من نقص في عقلية . « ولا شك أن الإشارة هي - فيما يقول وللسون - إلى الجدل الذي دار بين ابن سينا وابن رشد حول الامكانية ، هل هي مفهوم ونصور لشئ أم خاصية واقعية في الشئ ؟

صحيح أن عبارة اسبينوزا « انشي لم اعتد الجدل حول الأسماء » عبارة مألوقة . لكن من غير المألوف أن يدلي بها فيلسوف ما دون أن تعبر عن اتجاه فلسفي يعتنقه . وقد كان اتجاه اسبينوزا العام واقعيلا لا اسميا فهو يرى « أن كسل مايتصوره الإنسان من قيم إنما هو من صنع الإنسان ذاته ، وأن الأشياء في ذاتها ليست كاملة أو ناقصة ، جميلة أو قبيحة ، طيبة أو رديئة » . وإنما هي واقعية تحدث كما تحدث « ، أي أنه يرى أن القيم التي نعتبر عنها بأسماء الكمال والنقص ، والجمال والقبح .. هي من صنع الإنسان وحده ، ولا ينبغي أن نخالف عليها ، فالحكم هو الواقع ، ولا هبة بعد ذلك بالالفاظ . والدليل على أن هذه العبارة بمثابة المفتاح لفلسفة اسبينوزا وليست بالصائرة العرفية ، أن أحد أصدقائه وتلامذته - ويدعى بليترج - كتب إليه في رسالة له يقول : « لقد علمتني أن لا يتجادل المرء حول الأسماء » . وحتى ذلك أن تلك العبارة تصل تعليمنا من تعاليمه التي يحرص على بثها في نفوس أصدقائه ومريديه .

بل إن محاولة الدكتور فؤاد في تفسير فلسفة اسبينوزا تفسيريا مضادا للتفسيرات الأخرى لتقوم كلها على أساسا الأبعاد بهذه العبارة بوصفها ركيزة أساسية لا غنى عنها في

هناك فريق من الفلاسفة يتسم موقفه الفكري بالتحدي لما يشيع في عصره من آراء واتجاهات ، إلى هذا الفريق ينتمي اسبينوزا ، على الرغم من استخدامه طريقة حلوة في التعبير ، تسير في الظاهر المائدة المتشائمة في عصره ، اقتضاه غضب الجماهير أو الذين هم من غير أهل الذكر والتخصص . وهناك أيضا فريق من الباحثين يتميز موقفه بالتحدي - تحسدي - بالمسيرات المتشائمة من فلسفة ملكر ما من المفكرين . والدكتور فؤاد زكريا يكتبه عن « اسبينوزا » ( ٢٨٠ ص ) يمثل هذا الطراز من الباحثين أصملا نمثيل . ولعل أهم مايتصف به التحدي ، فيلسوفا كان أو باحثا ، أنه ينفذ دائما ضد الأمم والأسول والأكثر شيوعا ، في سبيل فكرة هي في نظره لم تلق ماستحق في الذوب والقبول ، ويرتبط على هذا نتيجة هامة نجب أن يفرها بأدبه ذي يده وهي : أن التحدي غالبا مايتنق فكرة قد سينه إليها آخرون . وهذا أمر طبيعي ليس بمستغرب فلا خلق من العدم . لكن دوره في تطوير هذه الفكرة وتتميتها حتى « تصبح نسقا يفسر أكبر عدد من الوقائع بأقصى درجة ممكنة من الأساق » هو الذي يجعلنا نذكر موقفه ، وهو موضوع الاجتهاد والظرافة ، ومن جهة أخرى : أن التحدي فيما يكبه لا يدع الفارسي في حالة استواء أو استرخاء ذهني ، بل يدفع دائما إلى أن يتخطى - أذا ما يكتب - موقفا متطرفا ، إما معه أو ضده ، ولا وسط بين تمام القبول وتام الرفض .

— ٩ —

والتحدي في كتاب الدكتور فؤاد نلهمه أول ما نلهمه في المقدمة حيث ينور على طريقة شاملة في التفسير هي طريقة « هاري ولفسون » « لأنها تعتمد على آليات اسبينوزا بمن سبقه من الفلاسفة .. وهذا جهد ضائع ينفق في سبيل هدف عقيم » . ويضرب على ذلك مثلا فيقول : « في أثناء عرض اسبينوزا لأحدى نظرياته يقول « انشي لم اعتد الجدل حول الأسماء أو الالفاظ » - وهنا يتناول وللسون هذه العبارة وحدها وبصورها المألوفة هذه ، ويهزق نفسه في البحث عن عبارات عوالية لها لدى الفلاسفة العرب واليهود في العصور الوسطى ، ويتشكك بالمثل في ذلك من علم غير واطلاع واسع ، ولكن هذه كلها لاتعدو أن تكون محاولة « استعراضية » عقيمة من وجهة نظر التفكير العميق والوئوز السليم للأمر . إذ أن العبارة السالفة عبارة مألوقة يمكن أن يدلي بها أي شخص دون أن يكون له تأثير بليسر » ( ص ٢٧ ، ٨ ) .

وبالرجوع إلى كتاب وللسون وجدت أنه قد عرض حسده العبارة ضمن سياق لاسبينوزا ، يتحدث فيه عن أقسام الوجود الأربعة ، المروفة لدى الفلاسفة الوسيطيين ، وهي : الضروري كائن ، والمتنوع كالأوامع ، والممكن الذي هو الوجود متفورا إليه من جهة علته الفاعلة ، والحادث وهو الوجود متفورا إليه من

فلسفة اسبينوزا ، وفي فهم هذه الفلسفة على النحو السليم ، « فمن المؤكد - كما يقول - أن معظم من كتبوا عن اسبينوزا ، أو من تأملوا أفكاره بطريقة رومانتيكية ، قد تأثروا بالوجهة التي اتخذها اسبينوزا وتجاهلوا معانيها الحقيقية التي حد بعيد ، واستبعدوا تماما أن يكون اسبينوزا قد ابتكر فكرة الله ، طالما أنهم راوا اللفظ ذاته يردد على الدوام ، أما المعاني ذاتها فقد نوارت أهميتها التي حد كبير في ظل الارتباطات الانفعالية الكونية التي هي « اللفظ » مجردا في الألفاظ ، أما اسبينوزا ذاته « فهو ، على الأرجح ، لم يكن ممن يهتمون بالألفاظ ، وبطالما ردد أنه لا يجب بالإسم الذي نطلقه على أي معنى ، مادام المعنى ذاته متفردا به » ( ص ١٢٨ ) »

ومن هنا كان يتعدى الدكتور غزاد للتفسيرات اللفظية الحقيقية لفلسفة اسبينوزا وأورثه عليها ، وأخذ بالتفسير « عكس الحرق » لهذه الفلسفة ، ومضيه فيه إلى النهاية . أما أن وللسون يهرق نفسه في البحث عن عبارات مساوية لتلك العبارة لدى الفلاسفة العرب واليهود في التصحيص الواسطي ، فاعتد أنه كان في ذلك على صواب ، ذلك أن الفيلسوف العربي الذي ذكره - وهو الغزالي - كان من بين الفلاسفة الإسلاميين جميعا أكثرهم ويا بما تجرنا إليه الأسماء من مجادلات ومشاحنات فارغة ، وأنشدهم جملة على الألفاظ . « الغزالي » التي لاثنين عن سميتها ومدلولاتها . وكان رأيه هذا يمثل اتجاه فلسفيا عاما شيع ، لأن كتاب واحد فقط - بل في أغلب كتبه . ففي كتابه « عايات الفلاسفة » يقول : « فإن لم نسو هذا فعلا فلا مضادة في التسميات » ، وهو النص الذي أورده وللسون في هامش كتابه ( ص ١٩٠ ) . وهو الذي أثر عنه أنه قال العبارة المشهورة « لا مضادة للألفاظ مادام المعنى واحدا » . وفي « أحياء علوم الدين » يلعب إلى « أن منشأ التباس العلوم المعلوم بالعلوم الشرعية نظريتها الأساسي المحدود ، وبديها ، ونقلها لأفراض الفاسدة التي صان غير ما أراده السلف الصالح . وهي خمسة الألفاظ ، الصفة والعلم والتوحيد والتذكير والحكمة ، فهذه أسماء محدودة ، والمتصورون بها أرباب المناصب في الدين ، ولقدما نقلت الآن إلى معان مدونة فصارت القلوب تنفر من مدمة من يتصف بمعانيها ، تشيوع إطلاق هذه الأسماء عليهم » ( ج ١ ص ٢٨ ) . فليصه صريح ) . وبعد ذلك يتحدث عن الأخطاء في التخييلات التي يزل فيها أولئك الذين ينسكون بالألفاظ فيقول : « وأكثر هذه التخييلات إنما تلت من جهل القوم طلبوا العقائق من الألفاظ فتخطوا فيها تخفيف اصطلاحات الناس في الألفاظ » ( ص ٧٩ ) وأكثر من هذا وذلك ، أنه يخصص ثلاثة فصول كاملة من كتابه « المقصد الأساسي في شرح أسماء الله الحسنى » ( وياله من عنوان مبالغ ! ) يناقش فيها هذه المسألة وينتهي إلى أن « الأسماء والألفاظ اتفاقات لبعض الاختيار الإنساني » أي أنها مواصفات نفيها وقتما نشاء ، فلا يجوز أن نتمسك بها ونختلف حولها . التي لا أدعي أن اسبينوزا قد أخذ من الغزالي ثورته على التزعة الاسمية اللفظية ، وإن كانت ترجمة كتبه إلى اللاتينية تلوي مثل هذه الدعوى ، ولكن الذي أريد إثباته هو أن وللسون في محاولته البحث عن عبارات مشابهة لعبارة اسبينوزا ، كان أمينا في ذلك لمنهج التاريخي الذي يستلزم أصول الأفكار وسجلها . فضلا من أن هذه المحاولة تجعلنا نتبع في وللسون مربة يتدر أن نجدنا بين الباحثين الغربيين عامة ، واليهوسود

منهم بصفة خاصة ، وهي مربة التشجاعة التي تدفعه - وهو اليهودي - أن يبحث عن الأصول العربية للفلسفة اسبينوزا ، في الوقت الذي يجاهد فيه الباحثون اليهود في سبيل تفسيخ فلاسفتهم تصفيحا يصل إلى الحد الذي يصورونهم فيه وكان كل واحد منهم علة ذاته وتسبح وحده - فحسب وأنسون إذن أنه على الأقل يعترف بفضل العرب على اسبينوزا .

وتت ملاحة عامة أوردها دفا من وللسون وهي ، أنه يكاد يقترب في نظره إلى اسبينوزا من نظرة الدكتور غزاد ، ففي الفصل الأخير من كتابه « ما الجديد في فلسفة اسبينوزا ؟ » الذي يعد بحق محصلا لأفكاره وملخصا لمبحثه الطويل ، ينقل إلى اسبينوزا بوصفه فيلسوفا ذا نزعة علمية ، لتقديم جريتا . وهنا تكمن - في نظره - أصالته وجذبه ، ذلك أن الجدة في الفلسفة هي - كما يقول - عمل من أعمال الجراءة والأقدام أكثر منها حرب من شروب الابتكار والاختراع ، ففي الفكر - كما في الطبيعة - لا خلق من العدم المطلق ، وليست هناك أية فلات . والمقال إن ما يبدو لنا جديدا وأصيلا ليس شيئا آخر سوى اثبات حقيقة ما من العقائق ، البنا لا يتم إلا بالإقدام السدي يقوم به أمرؤ تجرا على مواجهة نتائج استدلاله العملي . والعاقبة التي البتها اسبينوزا ، بجرائه والدماه ، كانت مبدا وحيدة الطبيعة الذي يعني في جانبته التزودج ، نجاني المادة التي منها تكون الطبيعة ، وأفراد القوانين التي بها تسود وتسيطر . . . ولعل كان اسبينوزا هو أول من تجرا وأخضع الله والانسان كليهما تحت سطوة القانون الكلي للطبيعة ، ومن لم البتوهدتها وعلى هذا ، فليست في محاولتنا تلخيص ما هو جديد في فلسفة اسبينوزا - بجهود التي اسهم بها في مجال الفلسفة - بأنها من أعمال الجراءة ( والحقى ) ( ج ٢ ص ٢٢١ - ٢٢٢ ) . ويأخذ وللسون في عرق افعال الجراءة التي قام بها اسبينوزا بواوكلها أن الله يتصف بالامداد . طالما يتصف بالفكر ، ولانها ، انكار العقائية والتشبيير على الله . ولانها ، عدم الفصل الروح عن الجسد . وابتدأ ، استبعاد حرية الإرادة من الأفعال الإنسانية . وخاسها ، نزعة نحو التثقيل ، لكن الذي يستوفى النظر حقا أن وللسون لا يعد هذه الأعمال كلها جريئة وتورية ، إلا لأن اسبينوزا استخدمها وسائل لاثبات غاية أساسية عنده هي ، نجاني الطبيعة وأفرادها وحدة قوانينها ، كلما هي تنويبات على هذا اللحن الأساسي . بالإضافة إلى أنه يصرح بأن الله اسبينوزا مختلف تماما عن الله الديانات السماوية التي ولعت دفا من ألقها ، في شراك النزعات التشبييهية والتشخيصية ، ويشبه إلى أن الجوهر عند اسبينوزا هو الله التقليدي ، أي أن بينهما هوية ( ج ٢ ص ٢٤٥ - ٢٤٦ ) .

على هذا ، فتعدي الدكتور غزاد لتفسير وللسون ولورته عليه ينبغي ألا تستين أن وللسون نفسه كان على وى - وأن كان غير كامل ولا متسق - بتلك الجوانب التقدمية الجريئة الطمية في فلسفة اسبينوزا ، والتي من أجلها يتعدى الدكتور غزاد ويشور .

— ٢ —

لكن ، ما هو الغرض الذي على أساسه يتعدي الدكتور غزاد التفسيرات الأخرى لفلسفة اسبينوزا ؟

لقد نظر أصحاب هذه التفسيرات إلى منهج اسبينوزا الهندسي « على أنه شكل للتعبير يرتبط أوتق الارتباط بمحتوى الأفكار التي يعبر عنها » . بيد أن الدكتور غزاد يلجأ إلى

العكس من ذلك فينظر إليه « على أنه طريقة مصنعة في التعبير وبالتالي على أنه يستخدم » لا لإيضاح آراء أسبينوزا والقائد الفروغ عليها ، وإنما لإخفاء جوانب معينة أو لاقهارها في أعين فئة معينة من الناس يظهر مخالف لمقتضاها « ( ص ٤٠ ) \* هذا هو الفرض الذي قدمه الدكتور فؤاد وحاول - وصبر - والتدابر يشيران الإعجاب - أن يحفله ويطبعه على آراء أسبينوزا وكتاباتنا كلها ، فلفظ « الله » مثلا الذي يتكرر في كتبه ، يأخذه العامة على أنه يعني أنه التقليدي الديني ، أما الخاصة فهو عندهم يعني الطبيعة أو نظام العالم ذاته .

ولو سلمنا جدلا بأن هذا الفرض صحيح ، أي أن أسبينوزا كان يعتمد التعبير عن أفكاره بأسلوب يفهم على وجهين ، وجه دعي للامة ، والاخر توري علمي للخاصة - أقول لو سلمنا بذلك ، فلا مناص من طرح سؤال على جانب كبير من الأهمية وهو ، ما إذا كان أسبينوزا قد مات ، في طرمبه العذرة في التعبير ، وبفلسفة وسيطين اسلاميين استخدموا مثل هذه الطريقة في التعبير عن الكارهم ، وخاصة ابن رشد الذي انتهى الي مثل ما انتهى اليه أسبينوزا من انكار للمعجزات ، وأخذ بعهدا العلمية الذي يصبك بطواهر الطبيعة اسكالا صارما لإمجال فيه العناية الإلهية ، والكار خلود النفس ، وأخذ بالتزعة العقلية الي حد انكار الشرع لو تعارض مع العقل . هذا ، وإن كنت لا أمك جوابا - الآن على الأقل - عن هذا السؤال ، فلدعج آراء ابن رشد في أوروبا ، وفي هولندا بالذات - بلد أسبينوزا - قدبوا أدى الي رمي أتباعه الرشدين بالزندقة ، وبمقتضا تستثير هذا السؤال ، ومما لا شك فيه أن الدكتور فؤاد كان في مقدوره أن يجيب عليه ، سواء بالنفي أو بالإيجاب ، إلا أنه لم يطرحه أصلا ، اعتقادا منه أن أسبينوزا هو الوائد الأول للزعة العقلية العلمية الصحيحة ، لم يأخذ ذلك من غيره ، ولم يتأثر بأحد قبله . وهذا ما نأخذ « فؤاد » .

وإن قال قائل : أن الفلاسفة الوسيطين من أصحاب النزوات العلمية العقلية لا تظفر آراءهم من شوائب دينية واهمة ، قلنا : إن هذا هو الحال مع أسبينوزا أيضا ، فلم يكن مذهبه العقلي خاليا تماما من عمة آراء دينية ، أو عبارات لامر لنا من فهمها على نحو ديني ، مثل العبارات التالية التي ترد في كتابه « الأخلاق » و « البحث اللاهوتي - السياسي » : « السبح هو لسان الله ، تمثل روحه فكرة الله ، وهي وحدها التي تفهم بنا الي الحرية والخلاص والبعث » ( عن كتاب ولفسون ج ٢ ص ٣٢٤ ) ، فكيف يستحي لنا تفسير هذه العبارات بتفسيرنا مخالف للتفسير الديني ؟

### — ٣ —

ماهو الفرض الذي من أجله يتعدى الدكتور فؤاد التفسيرات الأخرى ؟ يقول في المقدمة ( ص ١٣ ) « أن الاتفاق بالتفسيرات الشككية لهذه القضايا ( قضايا أسبينوزا ) على نحو نقاد بنينا وبين الفترات السابق عليها ، ولا سيما في العصور الوسطى يؤدي في رايها الي اغفال مؤسف لأهم ماتصفهته فلسفة أسبينوزا من عناصر بل للروح الحقيقية المميزة لهذه الفلسفة ، في سبيل شكل سطحي وقشور ذائكة ، ومباراة أخرى ، فسوف نركّز اهتمامنا على تلك العناصر الباقية في فلسفة أسبينوزا ، تلك العناصر التي كان لها ، ومازال ، تأثيرها في حضارة الإنسان وفي فهمه لذاته وللعالم المحيط به ، لذلك العناصر المعارضة التي تتمثل في تصورات وحجج مدرسية لا يمكن أن يكون لها في الإنسان

أي تأثير باق » . إذن ، الفرض الذي يسهدفه الدكتور فؤاد هو عرض ماهو حي في فلسفة أسبينوزا ، أي الجوانب الباقية منها ، وبعبء الميت الذي لايتلام مع نظرتنا الطامرة . وهذا بالطبع يتحدد من خلال منظور الروح العلمية المعاصرة . لكن ، هل هذا صحيح ؟

إن اليدا الأساسي في فلسفة أسبينوزا هو أن هناك جوهرها واحدا ( الطبيعة ) يعرف منه الإنسان صفتين : المادة والفكر ، ومباراة علمية ، المادة توجد في المجال ( أنها امتداد ) ، وهذه المادة المتعددة تفكر ، فكما أن لكل متحنين سطحين : السطح المبر والسطح المذهب ، نجد أن الواقع له جانبان : فزيائي وعقلي . وهكذا ننظر الي العالم ، لا من حيث هو نظامان ، بل من حيث هو نظام نفسي - فزيائي واحد ، أي أنه ليس ثمت فكر بدون مقابل فزيائي ، ولا مادة بدون مقابل فكري . ولكن ، هل هذا صحيح من وجهة نظر الروح العلمية المعاصرة ؟ كلا ، ذلك أن العلم الحديث يقلل الفسفية الأولى ، مادام لم يكن هناك فكر بدون دماغ يفكر ، ولكنه يرفض الفسفية الثانية ، ما دام هناك مادة لا تفكر . ولا شك أن أسبينوزا معذور في ذلك ، لأنه - وهو ابن القرن السابع عشر - لم كان في مقدوره أن يتصور المادة على صورة نظورية ، ومن لم يكن في مقدوره أن يتصور وجود فترة لم تكن الحياء والفكر قد ظهرت فيها بعد .

وهذه النقطة تؤدي بنا الي نقطة ثانية وهي : هل لفظة « المادة » كما استخدمه أسبينوزا يعني نفس مايعنيه منه الماديون العلميون المعاصرون ؟ . لقد أجاب أحدهم - وهو بوجدانوف - عن هذا السؤال بالي « الماطع » ، فيوضح - كما يقول - أن لسكلمة له علة ، يعني مضمينا دائما في زمن أسبينوزا ( عنها في الوصف الخاص ) ، وأن نظرية أسبينوزا تختلف عن التجربة المعاصرة احتلاا فلسفيا \* . ومن البت أن نحاول ترجمة مصطلحات الي لغة معاصرة ، ذلك أن مصطلحات أسبينوزا كلها قد قسدت مناما السابق » .

ولو نظرنا الي تعريف بليخانوف الي المادة من حيث هي ( هذا الذي يؤثر على حواسنا الخارجية تأثيرا مباشرا أو غير مباشر » والي تعريف لينين من حيث أن « المادة مقولة فلسفية تعني الحقيقة الموضوعية التي على للانسان من طريق احساسه » - أقول لو نظرنا الي هذين التعريفين اللذين قالهما فيلسوفان علميان معاصران ، لوجدناهما مختلفين عن تصور أسبينوزا للمادة من حيث هي « جوهر ممتد أو جسماني » ، فالنظران السابقان أوسع منه وأشمل ، لانهما يتضمنان أشياء لم يعدها أسبينوزا داخلية ضمن نطاق هذا « الجوهر الممتد أو الجسماني » ، مثل الانواع المختلفة للطاقة الشعة ، والضوء والحرارة ... الخ ( كلاً : أسبينوزا في الفلسفة السوفيتية ، ص ٢٦ - ٢٧ ) .

طبعة كيجان بول . لندن » . ولمت نقطة ثالثة وأخيرة هي ، أن أسبينوزا قد ننظر الي الطبيعة وكأنها تسق الفيلسوف المنهسي ، الارتباطات بين ظواهرها علي منطقية كالارتباطات التي نجدها بين المقدمات والنتائج . ولكن ، ما هكذا الروح العلمية الطامرة . فلقد بين الفزيائي من قبله وهوم من بعده نهافت القول بالطبيعة العقلية ، فليست هناك ضرورة منطقية تفرض علي نتيجة ما أن تتبع علة ما . . أن حدوث النتائج بين ماتسميه في العادة سببا وماتسميه مسببا ليس ضروريا ضرورة عقلية ، أنه حدث تجريبي فحسب .

وبعد \* . . فليجاء كتاب الدكتور فؤاد زكريا نكمن فيما يشير في ذهن القارئ ، من اعتراضات ومناقشات ، وكلما نجح في ذلك ازدادت قيمته ، إذ أنه قائم بمردود على مناقشات متعددة ، هي بمثابة الهوامش الذي يدفع القارئ دوما إلى التساؤل .

ونظير قيمته أيضا في اختلافه عن كتب أخرى كثيرة تقوم على أساس ما يمكن تسميته « بالقياس والتمسك » أي نزوع متطحات من كلام الفيلسوف ولصقتها جنيا إلى جنب ، تطحن كل شيء من الفيلسوف ، ومع ذلك لا تخرج منها بأى شيء ، أما كتاب الدكتور فؤاد فلم الحظ فيه قط نجيعا لآراء اسبينوزا ، فهدفه الأساسي آليات وجهة نظره هو في التفسير ضد وجهات نظرس



## مع العصفاء تأليف الدكتور شوقي ضيف - دار المعارف سلسلة "أوراق"

الآخرين ، وما نصوص اسبينوزا عنده إلا وسائل لحقيق هذه الوجهة من النظر . وعلى هذا ، فما هو بكتاب من اسبينوزا بقدر ما هو كتاب في اسبينوزا من خلال الدكتور فؤاد ذاته . . . فمن أراد أن يتعرف على افكار اسبينوزا وآرائه ، وكان هذا غرضه الأساسي فلم يكتب هذا الكتاب لهذا الصنف من القراء ، ومن أراد أن يتعلم كيف يفسر نصوص أى فيلسوف كان ، فليسرأ جديدا ، وأن يتحدى تفسيرات الآخرين ، فاليه ينبغي اللجوء . فهذا هو الشيء الذي به نخرج من قراءة كتاب الدكتور فؤاد زكريا . .

محمود رجب

التيات والديوموت ربما تفتيان عند الإدياء والتشعراء لأن طبيعة تفكيرهم إلى أن الاضطراب التواقيب منها إلى الآراء الفلسفية والذاتية القوية .

وفي العباد التي الفكر الكبير والشاعر الكبير فالتقى فيسه المذهب الموم والراى الحكم والخطة الثالثة . وقد حاول الدكتور شوقي ضيف في تنظيم ام لسيرة العقاد كما يقول أن يعرف القارئ أفكاره وشعره ، متعلقا أن دراسته أمر سهل تحدثت العقاد عن الأفكار في أكثر من موقع وإليه على آرائه .

والؤلف رجل معروف بحرصه على استنصاف المادة وحسن تمثيلها ولكن يبدو أنه في كتابه هذا هوّن الأمر على نفسه قليلا فله سار على خطة يغلب عليها المصرفى والتعريف . ومثل هذه الخطة تقدم الكثير كن لا يعرف ولكنها لا تقدم كن يعرف إلا القليل . ومع هذا قصرت في تحقيق الغاية المنشودة كما يأتي :

أولا : نسب المؤلف إلى العقاد أمينا بوحدة الوجود أو وحدة الكائنات على حد تعبيره . والطاير يرفض هذه الفكرة رفضا صريحا . يقول : « القول بالذات الإلهية يظل القول بوحدة الوجود كما يظل القول بأن الله معنى لا ذات له أو قوة غير واقعية ، فإن القائلين بوحدة الوجود يرون أن الكون هو الله وأن الله هو الكون وأنه لا فرق بين الخلق والخالق ولا بين المظاهر المادية والحقائق الإلهية » وقد صدق الفيلسوف الألماني شوبنهاور حين قال أن أصحاب المذهب لم يستوعبوا شيئا سوى تهم أصابوا مرادفا آخر لاسم الكون فزادوا الألفة كلمة ولم يزيدوا العقل تفسيراً ولا الفلسفة طعنا ولا الدين عقيدة . فالكون إذن و « الوجود الواحد » مترادفان لا يفسر أحدهما الآخر ولا يزيد عليه . وليس هذا هو المقصود بالبحث في الحقائق الإلهية لأنك لا تفسر الكلمة بكلمة تزدى معناها بعينه ، ولا تفسر الشيء بذاشي ذاته أو لا تفسر الماء بالماء كما يقول بعض الإدياء . .

هذا ما يقوله العقاد في كتابه « الله » وهو الكتاب نفسه الذي يقول المؤلف أن العقاد يصدر فيه عن فكرة وحيدة الكائنات . ويبدو أن الحدود لم تكن واضحة أمام المؤلف بين

في أكثر من موضع يردد الدكتور شوقي ضيف في كتابه حقيقة عرفت من العقاد هي ليانه على آرائه . ولتست رأى شائع يصف العقيدية بالجموح والتلق الدائم بحسن ينسأ أن تعرفي له بالمناقشة في هذه المناسبة . الفلق سمة من سمات العقيدية ، نفسية لا فكرية .

يقلق العقيدى ويطمئن سائر الناس لأنه يرى دائما ما يتوهم ولا يرون ، ولأن في نفسه نزوعا إلى تكلم المجهول ليس في نفوسهم فهو عرصة لنقاش الآراء ومناظرى المضارب واختلاف المذهب بين دين ودين . بينه وبينهم فرق هو الفرق بين من يعمل بضمير . ويعصم ومن لا يعمل فلا بضمير . ولا يصيب ومن يضطره لأنه يعمل أفضل ممن لا يضطره لأنه لا يعمل ، لكن أفضلية الخطأ هنا ليست مطلقة ، إنما هي أفضلية الحركة على الجمود ، فلا شك أن من يعمل فيصيب يغفل العامل المخطئ وغير العامل على الإطلاق . ولذا قرر الإسلام للمجهنم المخطئ أجرا وللمجهنم الصيب أجرا . كذلك ينبغي أن تعرف فضل العقيدى الذى يقع في التناقض والتعاضى والاختلاف فهو فضل الحركة على الجمود أو فضل العناية على الموت . وهذا فضل لا يتقنه به عبادى ، إن يكون زهرة في أرض خراب . إنما يقتنه أن يكون زهرة تنيه في بستان ، أن يكون من الإدياء أحدهم بالحياة ، أن يكون علما بين أبنائه لا علما بين القبور والاصنام . وإن يكون كذلك إذا عاش متقلبا بين مذهب ومذهب ، حائرا بين خطرة وخطرة ، مترددا بين رأى ورأى . فالتقلب والحيرة والتردد من علامات النفس الوانبة ولكنها ليست من علامات الفسكس القوى . وما كانت العقيدية وأن تكون إلا قفرا قويا تدفعه إلى الحركة نفس وإلية . تلك أسمي مراتب العقيدية .

الفلق سمة من سماتها لكنه سمة نفسية لا فكرية . ولما كان الفكر القوى يشتمل طريقا يقول فيه تسيار فكر الظل قوة ، ويشترك ألقا لا يتوجهوا إلى العيان فمن الطبيعي أن يكون من سمات تلك العقيدية أيضا التثبات على الرأى وديمومة المذهب . إن تاريخ الرسل والأنبياء وكبار المفكرين وعطاء التسلسل والمصلحين ليمس في جيلاد ما عرفت من سمات ، لكن سمى

وحدة الوجود ورأى العقاد في التصوف والفكره عن « الوحي الكوني » . فهو يجعل بينها صلة وثيقة أما العقاد فيقيم بينها حدوداً واضحة . فهو يقلل من التصوف صورته الإسلامية معتقداً أن « التصوف الذي يقول بالعلو ووجد الوجود » يدخل على الإسلام وفيه غلو . أما الوحي الكوني فهو مقابل لاصلاح الشهور الدنيوي وعشق احساس « بوالة الكون » . هو حاسة يحتاج اليها الانسان الذي يطلب الايمان بجسائب العلم بالشيء الذي هو موضوع التمسك . وقد تساوى نفسان في العلم الكوني الكون كله ولا تساويان بعد ذلك في طبيعة الايمان لان الانسان لا يؤمن على قدر علمه وانما يؤمن على قدر شعوره بما يعتقد ومجاوبته التمسكية لموضوع الاعتقاد . « الوحي الكوني ان لا ليس وفي المؤمن المتصوف وحده وانما هو وعي كل مؤمن يحس بان بينه وبين الكون في شعوله صلة تكمل الصلة بينه وبينه مجتمعه ووطنه واتسانيته . ويشير المؤلف الى كتاب العقاد « جميع الاحياء » مستنداً به على ايمانه بوحدة الوجود او اجتماع الكائنات في حقيقة مطلقة . و « جميع الاحياء » كتاب لا يبحث في شؤون العقيدة ولست ارى فيه اي دلالة على الايمان بوحدة الوجود ، فهو يدور حول معنى الصراع في الحياة الانسانية ولى الحياة عامة . ذلك المعنى الذي شغل العقاد منذ الحرب العالمية الاولى فالف كتابه هذا متنبهاً فيه « الى معنى فيه بعض الاشتباك او كل الاطمئنان ، وهو ان الحق والتواهيح الطبيعية بتلاقيان » .

هذا المعنى يتناول في الكتاب من خلال جملة احاديث تدور على السنة الحيوانات والاناس والطبيعة . والحيوانات في الكتاب رموز لقيم في الحياة ، فالقيمة التي يعبر عنها الشلب في القيمة التي يعبر عنها الاسد .

يقول المؤلف : لعزى ان زهو العظيم بمفهومه الامر طبيعي معقول ولكن الامر المستهجن المبرح هو انفة الصغر من الارباب بتفوق الكبير عليه كانه يريد ان يحس الكبير بكبره لا شيء الا انه يحس بصغره ازاده . وهذا عين الظلم والافتقار « تصديق من جانب الاسد » .

هذا التصوف واضح الدلالة على ان دوران الحديث على السنة الحيوانات ليس المراد به الالهام الى وحدة الاحياء كما حسب المؤلف ، والغلب اللحن انه وقف عند عبارة تتوجه بها الطبيعة الى الحياة محملاً لها ما ليس تحتل .

تقول الطبيعة مغالطة الحياة : انما التي اصوغ من الصيدى الطافق والهاء الجارى ومن الهواء الخافق والغصاء السارى عجبتا فيه تشئين لم تم تستمدين . تتناولينه جمادا جاسيا لم تجربته في باطنك احسبنا مدركا واعيا ولو سالت كل ذرة فيك ان ترجع الى موضعها منى لا بقى فيك الا مكائلك والفضاء منك احسبناك وطيفك وبيبتك ومن جسدك كياتك ومن جسدك فوامك والى جسدك مرجحك ومايك فكيف الذن تختارين لنفسك ما لست اختاره لك ومن لك بمعارة الموت وهو قضاء حتم عليك .

هذه هي العبارة الوحيدة في الكتاب التي ربما تكون اوجت الى المؤلف براه . وهي تمنى ان الحياة جزء من الطبيعة التفتلى تنسرى فيه قوة لير القوة السارية في الجماد ، فهي بقسمة منها لا يمكن لها ان تختل لها طريقا مستقلا . اما ان الحياة بما تزخر به من الاحياء والطبيعة وما تنطوي عليه من عوالم هما والمطابقة المطلقة شيء واحد فهذا ما لا يسوغ به العبارة .

لانيا : بعض العبارات تعوزها دقة التعبير . يقول الدكتور ان لعقاد « عاش منذ مطلع حياته يؤمن بالفشل وان الانسان مسئول

امامه عن عقيدته بل لايه لتفعل ان يستند العقيدة ببراهينه الخفية وهي فكرة توجعت توجها شديدا في مصنفاته الدينية انما الرحلة الاخيرة لعقائه » .

وفي الصفحة التالية يقول : « نراه في كتاباته الدينية يأخذ مؤلفا ثابتا ازا . معرفة الحقائق الكونية يلتزم فيه بموقف الصوعية لاذ كرر القول كثيرا بان الانسان لا يستطيع ان يدخل من طريق حواسه وعقله الى معرفة الحقائق الكونية فهمسا لا يظلمانه على شيء سوى اوصاف تلك الحقائق واعرافها ، اما كتبها الذاتي فانه يتوارى منها جميعا ، ومع ذلك فهي موصولة بالانسان ، موصولة بكل ذرة من ذرات خلقه ، وهي صلة رمز لها العقاد بما سماه « الوحي الكوني » وهو وعي يتنبس من الوجدان لا من الادراك الحسي ولا من الفكر العقلي ، ومن اجل ذلك كان كل ما قاله الفلاسفة عن الكون وعن الذات العلمية مدفولا وينبغي رفضه لا نهم يستمدون في القوالهم وراهم على المصل » .

التناقض واضح بين العبارتين « والعبارة الثانية هي التي تتحمل الوزر ، ذلك ان العقاد له في الصوفية رأى وليس له موقف فهو لا ينكر استنادها في الايمان الى وسائل لير المراهين التطبيقية ولكنه لا ينف عند هذه الوسائل وحدها ، بل انه يرد منها ما يعنى روح الاسلام . وهو لا يرفض المراهين وانمسا بيجدها « لا نلني عن الوحي الكوني في مقاربة الايمان بالله والشهور بالمقدسة الدينية » بل انه ليجعل كالحس ايضا قدرا في الايمان محول في كتاب « الله » :

« مظم عسب الحس اذا قلنا ان مسالة الايمان مسالة عقل ومسالة « وعي » ليس للحس فيها من نصيب . فتمن نستطيع ان ترى باننا ان الايمان ظاهرة طبيعية في هذه الحياة لان الانسان لير المؤمن انفسا « لير طبيعي » فيما لحسه من حيره واضطرابه وطمسه وانزاله عن الكون الذي يعيش فيه ، فهو الشهور واكثر هو الفاعلة في الحياة الانسانية وفي الفواهر الطبيعية » .

اذن فالقول بان العقاد يعتبر « كل ما قاله الفلاسفة عن الكون وعن الذات العلمية مدفولا وينبغي رفضه » هو القول الذي ينبغي رفضه .

ومن تلك العبارات ايضا قول المؤلف عند حديثه عن ملكات العقاد الروحية :

« ملكات العقاد العقلية لا تظني على ملكاته الروحية ، بل هو يلام بينهما بالتعطاس الدقيق ، ولعل اول ما يبدو من ملكاته الاخيرة نزوعه القوي نحو التل العقلي في التفصيل التمسكية ازوايا الفكرية » « مزدوبا » في مسجيلها متع الحياة حتى سعة الزواج وانجاب الولد » .

انما لا نعلم العقاد اذا فهمنا انه كان « يزدرى » متع الحياة . والذو امره انه كان منتج الحواس ينهل من الحياة بغير نهافت . وليس ما عرفه امر يتلاق بالخبرة الشخصية فحسب وانما هو واضح في شعره ايضا .

اما المثل الاخير على مجانبه الدقة في التعبير فيدخل بنا الى نطاق الشعر . يقول الدكتور شوقي عند حديثه عن دعوة العقاد الى التجديد في الشعر - مقصوده وشكله - انه « دعا الى التخلصى من موسيقية القافية الواحدة » بل لقد دعا الى الشعر المرسل » وليس في جميع ما كتب العقاد دعوة الى « التخلصى من موسيقية القافية الواحدة » . اما دعوته التي التعرف في

الأوزان فهي لا تضمن نبد الآثار المتوارث وأما تضمن تطويره والإضافة إليه . لم يقول : « من الملاحظ أنه لم يكن حسو شخصيا فيما بعد بأحداث تعديلات في الآثار » « الفارابي »  
 للقيمة فانه كل ينظم على صورها القديمة وصورتها الحديثة التي تتناقض مع نظام القافية وإن تحررت منه قليلا على نحو ما هو معروف في التشكيل الذين تردود فيها القوافي أو تقابلها ومن الممكن أن يوصلا بنظام شعرنا المزدوج القديم وشعر الموشحات الأندلسية . « هذه العبارة تزعم أن عمل الفاعل في تجديد الآثار .. واستغنى عن التردد في وصف الآثار بأنه خارجي . أدخل في الأحياء منه في الابتكار ، ولكن ما فعله الفاعل يتجاوز الزوجات والموشحات ، فالتجديد في هذين التوسيع يتناول تنوع القافية أكثر مما يتناول تنوع الوزن بالتصرف في عدد التفعيلات . أن لفعل هذا الأمر يخرج بكافا من غايته فتكتفي بإحالة الأقرار، إلى ديواتين من دواوين الفاعل يشمل فيهما ذلك التنوع هما « عناصر مرقب » و « غير مرقب » .

ثالثا : يقتبس المؤلف من كلام الفاعل شواهد يتبو بهمسا موصفا . يقول عند حديثه عن موقف الفاعل من التغييرية أنه يهاجمها في كتابه « التغييرية والانسانية في شرعة الإسلام » متسما بالحديث من الحرية الديمقراطية والفردية مؤمنا بأن « حقوق الجماعة أول بالانتماء من حقوق الأفراد وأن حق الفرد إذا وقف في طريق الجماعة وجبت التضحية به لخدمة الجماعة وتغليب مصالحها العامة على كل مصلحة فردية » .

إن انقباس الشاهد على هذا النحو ربما أوحى إلى القاريء بتناقض الفاعل مع نفسه إذ يقول بأولوية حقوق الجماعة على حقوق الفرد ليس فيه ما يخالف التغييرية بل أنه ينسجم معها وليس فيه ما يعكس الحرية الديمقراطية أو الفردية بل أنه ربما يبدو معارضا لها . ولو دمجنا إلى موضع الشاهد من الكتاب ما وجدنا هذا التليس ، فالفاعل يعاول أن يرجع بمفاهيم التغييرية إلى التقليل من قيمة الفرد إلى سبب لا يجهل في القول بأولوية حقوق الجماعة على حقوق الفرد . ذلك أنه « إذا كان فرض البحث في حقوق الفرد وحقوق الجماعة أن نوازن بينهما ونقدم بعضها على بعض ، فليس عند « المادية التاريخية » أدب خاص لتعبئة إلى التراث العربي من آداب الأمم في تقدير الفرد عامة ، ولا في تقدير الفرد الممتاز أو الفرد العظيم ، فمن قديم الزمن فرغ الناس من هذه الموازنة وانطلقوا على أن حقوق الجماعة أولى بالتقديم من حقوق الأفراد » إذن لا يصلح مثل هذا الشاهد أن يكون دليلا على عداء الفاعل للتشويق وإيمانه بالحرية . وليس هو حليف « يؤمن » بها الفاعل وأما هو حليف « سلم » بها لأنها من قبيل القدرات واليديهييات ، وما كانت القدرات واليديهييات مما يختلف فيه الناس بين الإيمان والكفر أو بين الإقرار والإنكار حتى يسبب لظلال إيمان بمسألة يقول أنه لا يوجد فيها قولان .

### ■ ■ ■

هذه الملاحظات الثلاث ترد على خطة الدكتور شوقي في غايته التي يقبل عليها العرضي والتعريف ، ولكنه شاء أن يفرج عليها إلى التنبؤ والتكهن فصرفى إلى آراء الفاعل في المرأة متسما إلى تأثره بشوبنهاور . وهو يميل غاية الصراحة بتبيان التابع التي استقى منها الفاعل ليقدر تآثره « بشوبنهاور » و « محدث عبده » و « أحمد فريد وجدي » ولا نراه يميل مثل هذه العناية في تبين جوانب الأصالة والإبداع ، ولكن عنايته بتبيان التآثر تكاد لا تتجاوز القسار . والفاعل ليس ممن ترد آراؤهم بقسار أو بمنقضة إلى بضعة سعوط . يعتمد المؤلف على كتاب الفاعل

« الإنسان الثاني أو المرأة » الذي نشره في سنة ١٩١٢ ليدلل على أن آراءه « ترجع في جوهرها إلى ما قرأه منذ شوبنهاور » وهو يلاحظ أن الفاعل يأخذ على الفيلسوف الألماني القلق في هجومه على المرأة لكنه لا يلاحظ أنه يفتد آراءه ويردها في اعتداد واقع مبتدئة . فهو يقبض على دعوة شوبنهاور إلى إباحة تعدد الزوجات إذ رآه أن يرى في بلده كثيرا من النساء العزوب قائلا « وصف شوبنهاور وصفته التبرقية لهذا البلد المستعصى فلم ينجسني لأنني لا أحسبه نتيج من استصاليه وقد لا نتج حتى في تخليط بونه أو تخليط وطائه . أنا لا أكر أن تعدد الزوجات قد يكون أحيانا ضرورة شخصية ولكنه لا يكون أبدا ضرورة اجتماعية فليس النساء سرا يتناغمه الرجال لأغراضه ، كل على قدر طاقته ، وأما هو جنس خلق ليكون كل فرد منه مقابلا للفرد من جنس الرجال . ولتمة اختلاف التركيب بين الجنسين لتتج باجماع فردين منهما إلى حاجة إلى الإغلاق بهذه الوائزلة الطبيعية . وقد علمنا أن الملة نشأت من جرأوتين : أولاهما فساد في النظام الاقتصادي فهي بأن يكون صام الرجل كل حظه

من عمله كانه آلة نصيبها من دورانه الأثريت الذي تستعين به على مواصلة الدوران ، ولأنهما غلطان الثثة بين الجنسين ، فنجم عن ذلك أن أحجم الرجال من الحياة العقلية وكثر العانسات والعزوب من النساء ، وهذه هي الملة التي نسيها مسألة المرأة فمجبب أن يأتي شوبنهاور بعد ذلك إلى رجل عقال ذرعا بأمرأة واحدة فليقل إلى مثله أربعة أو خمسا كي لا يثني إلى أمة امرأة بلا زوج . على أن الرضا بهذه الحالة وتربيت النتائج عليها مجازاة للقاء والتصرف من الدماء النافع ، وأصوب أن نتبع موضع الدماء ونلمح ما يبيح الرجل من الزواج فنعينه عليه . وما يقنو المرأة إلى العمل لا في بيتها فتزيلة وتغنيها عن غير ما خلقت له . وصاحب راس المال هو حقة الشر في رأي الفاعل ، هكذا يناقش الفاعل مناقشة اللاهضي الناقد لا مناقشة المتأثر الجور . فهل نقبل مثل هذه المناقشة من أصالته لا أو كان ينبغي عليه أن يفلل الإشارة إلى شوبنهاور حتى لا يثير من حوله شبهة ثانيا ؟ .

لم يتقرب الدكتور إلى تخليد بعض أدلة الفاعل لرد استدلاله بالإشارة الكريمة « والرجال ملهين درجة » لانتكاز حقوق المرأة الساسة قائلا أنه « دليل ناهي لأن القرآن الكريم لا يقصد إليه في صراحته وهل كان الدكتور يتقار من القرآن الكريم أن يخوض صراحة في مشكلة خلقها الفرق المجتمع الحديث ؟ إن هذا الرد من شأنه أن يسطر الاعتداء بنصوص القرآن في كل المشكلات التي لم يقصد إليها في صراحة . ويواصل الدكتور استنكاره « قائلا قال القرآن : الرجال قوامون على النساء بما فضل الله بعضهم على بعض » « « للذكر مثل حظ الأنثيين » » « أنه من كيدكن أن كيدكن عظيم » كان ذلك دليلا جازما على أن القرآن لا يسوى بين الرجل والمرأة في الحقوق والواجبات السياسية والاجتماعية ، ولو صرح ذلك لا سوى بينهما في الحقوق والواجبات الدينية « وأصبح من هذه الأفكار أن الدكتور يشر اعتراضه مغلا ما قصد إليه الآيات « في صراحة » من تقرير القوامة والفصل للرجل مكتليا بلا يرى فيها دليلا جازما . على أن الفاعل لا يجد في جزم القرآن بقوامة الرجل لغضا من شأنها بالتفرقة (الامتددة بتأليف المعيشة وعلاقات المجتمع إلى تكاليف المعيشة وفصائل الأخلاق ومطالب الروح » لأن المرأة تضاهي في القرآن الكريم كما تضاهي الرجل في هذه الأمور » وتتبد لكل ما يتبد له من الرافض والأخلاق « أما التفرقة في تكاليف المعيشة وعلاقات المجتمع فانقرآن يترجم فيها عن طريقة طبيعية أراءنا الخالق بين الجنسين .

والشريعة الإسلامية - بعد - لا تسوى بين الرجل والمرأة في الحقوق والواجبات الدينية تماما ، فمن المعروف أن شهادة امرأتين تعادل شهادة رجل واحد ، ومن المعروف أن يباح للمرأة



بجفتي تكوينها الجسماني التخفف من بعض الفروفي . وحتى لو صبح انهما متساويان تماما في امور الدين فليس نتيجة لازمة ان يتساويا في امور الدنيا .

وتبلغ غرة المؤلف على المرأة اوجها اذا يتلمس للتعباد بعض العذر فيما انساق اليه من انكار المساواة قائلا « كلما حديثه عن وعظيبتها الطبيعية في حفظ النسل وتربيته لا يجاليل القف هو الذي جره الى انكار المساواة بينها وبين الرجل في ميدان الحياة العامة » وهو انكار يدفعه الاسلام والتاريخ ، أما الاسلام فقد اعطى المرأة الحق في ان تستقل بكل عمل مثلها مثل الرجل . وأما التاريخ فانها كانت تستقل بالرعي والتجارة في الجاهلية وظلما حملت المرأة العربية الصب مع الرجل في الحياة الزراعية بل ان من نساء العرب من حملن امارة الحكم والسياسة كالزبارة وشجرة الدر . وما كنت اود ان يترك احتجاج الدكتور عند مسائل لا شك انها لم تقب من ذهن العقاد وهو يدلي برأيه . فلا يستدرك على مثل العقاد ان الاسلام يجيز للمرأة الاستقلال وان التاريخ يحتوي على أسماء نساء شهيرات كائزارة وشجرة الدر . على العقاد بقلب المسألة على سبتي الوجوه قبل ان يتخذ فيها قرارا . ذلك انه مثل بطيخته ميسال الى خلق الاحتمالات . فهو لا ينكر المساواة يعلم ان الاسلام لا يبايى ان تقوم المرأة بما يقوم به الرجل وبخاصة عند الضرورة ، ولكنه لا يجد في هذا ما يمنه من الدعوة الى تخصيص كل جنس بعمل لانه يعلم انه لا يتجلى روح الاسلام الا يقف يقف للكرة في العمل عند حد تجوز فيه على طبيعتها اذا تعدته ، ويعلم ان قصارى ما يستند اليه هذا الحق في الاسلام انه لم ينكر . وعدم الانكار لا يبلغ مبلغ التقرير الواضح .

اما ما حسب الدكتور شوقي انه فات العقاد من امر الزبارة او شجرة الدر فتعده في كتاب « الانسان الثاني » ان عضول عن زبوية انحصار اكراها وجلسها وفهرها شهواتها وكبحها نزوات الطبع النسائي في نفسها ان صحت جميعا فهي شذوذ يؤيد والماعدة ولا يفتنها » .

ننتقل الان الى مسألة اخرى شاء المؤلف لها ان يخرج على خطته الى التفنيد والتفويج . يتصرف لنقد العقاد سرجية شوقي « فميج » فيقول انه « يتناول في عدة لمساء فميسر ثلاثة جوانب ، هي حسن النظم وتمحيص حوادث السارد واستدراك الخيال فيما لصر اليه المؤرخون ، وهو في الجانب الاول يقف عند ملاحظات اسلوبية ولغوية طفيفة . وقد لام شوقي في الجانب الثاني على مخالفته لبعض التفاصيل التاريخية . هذا من حق شوقي لانه لا يكتب التاريخ بحقلاته الحرفية ، وانما يكتب مأساة ، ومن حقه ان يلعب خياله في بنائها وصنعها وحركتها التي تجري في الافوال والافعال .

وهو لم يكن يفتني بمسألة ارضاء التاريخ وحده بل كان يفتي ايضا ارضاء اشعار الوطنية ، ولذلك ملا المسألة بأشعار حماسية قومية واتخذ من بطلها تنبسي مثلا رائعا لروح الفداء والتضحية في سبيل الوطن . وهذا نفسه يلاحظ على الجانب

الثالث الذي وقف عنده العقاد : جانب الغيالي ، فقد أراد به ان شوقي كان عليه ان يتسع في استقلال تاريخ فترة المساة بحيث يدخل فيها بعض حوادث الفترة الهامة وبعض شخصياتها الالامة ، ولو ان شوقي صنع ذلك لسقطت منه المساة في زحمة الحوادث والشخص » .

معنى هذا الكلام ان العقاد فانه - وما اكثر ما فانه - ان شوقي يكتب مأساة افراد ان ينهه الى ان المطلوب متسه ان « يكتب التاريخ بحقلته الحرفية » ولكن العقاد « يعلم » ان شوقي يكتب مأساة « يعلم » ان ليس من الضروري الالتزام بحقائق التاريخ الحرفية ولكنه « يعلم » ايضا ان شوقي تخلص الحقائق وشوها « للشاعر ان يسد نفس التاريخ فيما عه سكت وله ان يفتن في تصوير حقائق التاريخ ليكتفها جديدة وبليتها لوب الحياة المشهودة . اما ان يتناول الشاعر الحقائق ليصنعها ويناقضها فذلك ما لا يجوز له ويحال ولا يقضى فيه عسدر » .

وفي كلام الدكتور تخلص واضح ، فشوقي « من حقه ان يلعب خياله » فلذا طوبى باللاعب خياله رد هذا الطلب بالخوف على المسرحية من السقوط « في زحمة الحوادث والشخص » . يقول العقاد « فترة الغزو الفارسي كانت من أخطر الفترات في تاريخ مصر بالحوادث الشائقة والوفاء الروائية والعبر الناطقة فهي تملأ وطاب الشاعر لو كان على حدة من بديهة الغيالي والقدرة التصوير والابتكار » فانلدي يدعو الشاعر الى افعال الغيالي لا يذكر بان أعمال الغيالي من حق الشاعر . اما ابتداء ارضاء الشاعر الوطنية فالعقاد يتور من أجل فقدانه . « لو لم شوقي عرض لعترة الغزو الفارسية لكان له في هذه الحقائق مجال أي مجال لاتصاف الوطنية المصرية واستفراخ الجوهره الصادقة من غل ذلك الزمان الهيل » ذلك ان شوقي « انساق مفضي العينين مع مؤرخي الاربع فائري على شجاعة المصريين في ذلك العصر افتراء تشبه جميع الوقائع التي سجلها اولئك المؤرخون » ولأن خياله المظلم الكليل ان يدرك موضع الهوى والفرض في قابوس اليونان الاثينين اذ يتكلمون عن الجنسود الوطنية « قلقة كالأحلامهم فاعلمهم مع « الملوك الفراعسين » المروحي الذين كانوا يحذرون التمول على الجندود الوطنية فكثرون من استخدام الحدود اليونانية » . وانسان شوقي ايضا مع الاسطورة التي تقول ان المصريين كانوا يلقون الى النيل عروس ادمية « وما كان المصريون يلقون في نهرهم الا عروسا من الفين ، ولا كانوا يسوقونها عروس النيل الا لانهم كانوا يحسبون النيل زوجا لأرض مصر يزورها العام بعد العام ، فهم برمزون للأرض كلها بدعية من طينها يحتفلون بزفافها اليه ، وهذه هي التفة لا فسوة فيها ولا وحشية ولا شناعة ، فالظن ان الصديق الجاهل كيب يصنع بون بواله ان صبح انه بواله » . لقد كان ينبغي على الدكتور شوقي غيب ان يتورد طويلا قبل التفنيد والتفويج . ولعله بوالفتنا في نهاية هذا المقال على ان دراسة العقاد ليست بالأمر السهل .

الحسانى حسن عبد الله



# المكتبة الغربية

## ABC

### ROMANTICISM

by

La scelle Abercrombie  
High Hill, London  
1963

## الرومانسية بقلم لاسل أبركرومبي عرض عبد العليم الأريصين



قبل ذلك ، ولكن الطبعة التي بين أيدينا هي من مطبوعات دار  
• هاي هيل للنشر • وصدرت هذه الطبعة في عام ١٩٦٣ .  
يقول المؤلف بأن الآراء تتضارب حول كلمة الرومانسية  
بعضهم يذهب إلى أن الرومانسية ماهي إلا عودة إلى الكتيبة ، أو  
أنها روح الحرية • وقد يذهب آخرون إلى أنها انعكاس لاضطراب  
الاجتماع ، أو أنها وصف للإنسان أو الفرد في حالة حشره مع  
التقاليد • وهذا التضارب نفسه حول إيجاد تعريف مرضي  
للرومانسية إنما يشير إلى تعدد الصور التي تأخذها الرومانسية ،  
وقد يصل كل منا إلى نتيجة مختلفة لما يذهب إليه الآخر إلا أن  
هناك حقائق جوهرية تبقى كما هي • وهذا هو الحقائق هي  
ما سيحاول المؤلف إظهارها لنا •  
وهو قبل أن يملأ في الاستكشاف يؤكدنا أن لفظة «الرومانسية»  
إنما أطلق بمحض الصدفة خلال جميع مراحل تطور هذا اللفظ •  
وإن علم النقد لم يجد أن استعمال هذا اللفظ إنما يوفر عنا  
كثيرا بالإضافة إلى أن اللفظ أصبح لازما • ومن الواضح أن  
الرومانسية قد وجدت في الأدب قبلما يصطلح علم النقد على

• كما يعرف أن الحركة الرومانسية في الأدب بدأت في أوروبا •  
وفي إنجلترا بالذات في أواخر القرن الثامن عشر وازدهرت خلال  
النصف الأول من القرن التاسع عشر • وكلنا يعرف أيضا تعريف  
الناقد الإنجليزي وردسورث للشعر « الشعر هو الانسياب  
الغنائي للشعور » وكان ماذا يحدث في فرد ناله حديثا بأنه ليست  
هناك حركة رومانسية وأن الرومانسية ماهي إلا صفة يتصف بها  
كل شاعر ، غير أنها قد تغلب على شاعر أكثر من آخر ، فمثلا كان  
الفيلسوف والشاعر الإنجليزي امبودغليس صاحب نظرية العناصر  
الأربعة المعروفة رومانسيا •  
هذا هو موضوع الكتاب الذي بين أيدينا الآن ومضواته  
• الرومانسية ، Romanticism • للناقد الإنجليزي الشهير لاسل  
أبركرومبي La scelle Abercrombie ( ١٨٨١-١٩٣٨ )  
الذي عمل أستاذا للأدب الإنجليزي بجامعة لندن • Leeds • ثم  
رئيسا بكلية ميرتون التابعة لجامعة أكسفورد • ومن أشهر مؤلفاته  
« توماس هاردي والمثلية » و « نحو نظرية في الفن » ومبادئ  
علم العروض الإنجليزية • ومؤلفات أخرى كثيرة • والتقاليد نشر

تسميتها بهذا الاسم، وإذا أردنا تعقبا لـ «أصول الحركة الرومانسية» التي ازدهرت في القرن التاسع عشر فالتخصص التي نجدها متوفرة في شعر كولريج وويليام بليك وشيل وبيرون . . كانت قد بدأت تظهر بشكل واضح في شعر كوبر وتوماس جري من شعراء القرن الثامن عشر . ولو أننا تعقينا اللغة لوجدنا أن بعضا من شعر بوب ودرين يتم خصائص رومانسية . إن الرومانسية هي أبعد ما تكون شيئا حديثا . إنها تتحرك في شكل إيقاعي يعتمد ليشمل كل ما سجله الأدب . فالشاعر الأيرلندي أيسكوس كان رومانسيا في بعض جوانب شعره حينما وقع بصره على صخرة شامخة ووصفها بأنها تتأمل في حزن ووحشية ، وباستكانتها استخلاص هاتين العنقيتين :

أولا : الصفة هي عنصر يدخل في صياغة الشعر بدرجات متفاوتة ، وبإستطاعتنا أن نؤكد أن ليس هناك من شاعر عظيم لم يحتو شعره على صفة رومانسية وليس حتى احتواء شعير شاعر من الشعراء على صفة رومانسية أن هذا الشاعر أصبح بالضرورة رومانسيا .

ثانيا : أن الرومانسية ليست مقصورة على زمان معين أو لقائه معينة . كما أنها ليست أسلوبا معيناً ، فليس استخدام الألفاظ القديمة أو الألفاظ المستعارة يعادل على أن الأسلوب أسلوب رومانسي ، تماما كما أن الأوزة على الأسلوب التقليدي ليست في حد ذاتها حركة رومانسية .

إن المثل الذي اتفقد وردسورث لنفسه مكن الشعراء الرومانسيين ، أو أولئك الشعراء الذين يقبل عمل طبيعتهم عنصر الرومانسية أن يطغوا ما يشاؤون . وكان باستطاعة وليام بليك أن يقدم بهذا المثل لو أنهم عرفوا أكثر مما كانوا يعرفون عنه ، ولكن وردسورث لم يكن قوة فحسب ، فقد أصبح بالقوة التي أطلقت لهم العنان في التعبير ، مع أن وردسورث لم يكن يسكن في طيفهم حينما كتب نظريتهم ، «لقد دخل ذلك دؤن أن يكون شاعرا رومانسيا ، والتي ، اللازم تأكيد هو أن الرومانسية لا تظهر فقط إبان الحركات الرومانسية في الشعر بل توجد في كل زمان وهذا ما يعاين ألياته هذا الكتاب .

يلعب المؤلف إلى أن الرومانسية ليست أسلوبا معيناً ولكنها أولف على معين أو موقف إزاء الحياة والأشياء ، ينظر نفسه حينما عندما يظهر بفردية . والشعور عن الاندماج بحضرة كلمة رومانسية هو افتراض وجود تباين بين الرومانسية والكلاسيكية والعقلية أن الافتراض هذا التباين امر غير صحيح ويستعين المؤلف بنسبته استمد من نظرية الإمزجة الأربعة القديمة ، لفظيان أحد هذه الإمزجة في دم شخص من الأشخاص يؤثر في صحته النفسية أما إذا تعادلت هذه الإمزجة وكان هناك توازن بينها ، فلذلك هو الصحة نفسها . وكذلك في الفن ، فإن الرومانسية مجرد عنصر واحد من العناصر الكثيرة التي تدخل في تركيب العمل الفني والتي لابد للعمل الفني من احتوائه . أما الكلاسيكية فهي ليست عنصرا من العناصر ، إنما هي وسيلة لتجسيص العناصر ، والكلاسيكية هي دمج الصحة في الفن ، أو بمعنى آخر هي ضمان وجود العناصر المختلفة بنسب متعادلة لإنتاجي أحدها على الأخرى . ونخلص من ذلك إلى أن التباين ليس بين الرومانسية والكلاسيكية بل هو بين الوافنية والرومانسية .

وليس كون الكلاسيكية تعبيراً عن الصحة في الفن أن تكون الرومانسية هي تعبير عن مرض الفن ، فكلامها فيروردين وكلامها عنمران مذكولن للكلاسيكية . لأن ما هي خصائص الرومانسية

الجوهرية ؟ أول خصائص الرومانسية تظهر لنا في الطريقة التي يتناول بها الشعراء الرومانسيون المناظر الطبيعية ، وبصرف لنا الشاعر مثلا بثلاثة شعراء تناولوا هذا الموضوع ، وقد اختارهم هم هنري بورتر ، وسكنج وكامبل .

يقول هنري بورتر في قصيدته « امرأتان ثالوثان من اينجنون » التي كتبها عام 1899 : أن حكمنا على المناظر يكون أصوب كلما التزمنا منها . ويقول سكينج في قصيدته « ضد الإثراء » Against Fractions » إن سرورنا يبلغ ما كنا نكون هناك مناظر تعطفه العين من الصباح » أما كامبل ( 1799 ) فيقول في قصيدته « صبرات الأمل »

« Pleasures of Hope » إن « السعادة » هي التي تقضي سحرا على المناظر .

بورتر يريد أن نرى الأشياء عن قرب ، أنه يشعل عمر النهضة الذي كان يتوق في التحري في الأشياء ، وكشف أسرارها أما سكينج فيفضل أن يلقى المناظر غامضة لأن ذلك يعث عقله على التفكير والعمل . أما كامبل فيختلف عن الاثنين فهو يحب البعد كونه بعيدا ، والفرق بينهما وبين كامبل هو أن الأخرى يفضل الفكرة بينما هم يفضلون الرؤية البينية للأشياء . نحن في كامبل نكتشف هذا الاتجاه نحو الرومانسية هذا الاتجاه الناعم البطي ، الذي ينسجم فيه الشعور بالإبهام والغموض . وبوسعنا أن نلوه أن الرومانسية اتجاه نحو الانسحاب من الواقع ، فالعقل ينسحب من العالم الخارجي ، عالم الحواس ، ويعتمد على الإدخال أو على عالمه الداخلي الذي . وهذا الانسحاب لا يعني بالضرورة أي خوف : إنه انسحاب من مجال التجارب الخارجية إلى مجال التجربة الذاتية .

والخاصة الثانية من خواص الرومانسية تتبين لنا في معالجة الشعراء الرومانسيين لعالم الجن والعجائب . فمتدما يتعرض سكيس أو بورتر هيريك إلى العجائب لأجدها متدما يدخل بين الفكر والصورة إلى يوردها . إذ أن هناك تناسباً كاملاً بين الفكر والصورة . أما العجينة عند الشاعر الرومانتيكي فهي حقيقة تدلو كل ما يمكن معرفه بواسطة الحواس ، أنها حقيقة لتلوه كل الخبرات الإنسانية ، ولا يمكن التعبير عنها إلا بواسطة الرمز إن كل ما ذكرناه قلما لا يدوم أن يكون الاتجاه الذي تأخذه الرومانسية ، وهو اعتماد الشاعر الرومانسي على خبراته الذاتية الإدخالية وتجنبه لعالم الواقع الخارجي . والسؤال الآن هو : لماذا يثق الشاعر الرومانسي في هذه الثقة في صحة التجارب الداخلية الخيالية أكثر من توفقه بعالم التجربة الحسية ؟ إن ما يحتاج إليه لتسليم ذلك هو شعراء يكون رومانسيا قلبا وقلبا شاعر يكون قد انطفأ لنفسه من الرومانسية أسلوبا في الحياة وبذلك يكون لنا أن نرى في هذا الشاعر نوعا جوهريا من الرومانسية ينتج لنا أن نشق منه سائر الأنواع الأخرى . والأفضل أن يكون هذا الشاعر فيلسوفا في نفس السكوت ، يكون من ذلك النمط من الفلاسفة ممن لم يقض لهم ليل أبدا هناك انفصالا بين التجربة الخيالية والتجربة الحسية . ويقع اختيار المؤلف على الفيلسوف والشاعر الأيرلندي أمبوديغليس : ففي عصر أمبوديغليس لم تكن الفلسفة قد تخلعت بعد من فن التسحر والذي كان يشمل سائر الفنون الأدبية الأخرى .

كان أمبوديغليس ( ٩٠ ) . ويا يشبه في أوجه عديدة شعراء ما قبله عليهم « شعراء الحركة الرومانسية » وكان أمبوديغليس نفسه صاحب حركة رومانسية متفككة . ولو أننا توكلنا بين إيدينا

كل مكتبه اميودقليس ليذا لنا انشبه بينه وبين لوده بيرون او فيكتور هوغو في جوانب كثيرة ، هؤلاء المتشرد الذين للربوا على كل مايملئ العقل والحكمة ، والذين احتفلوا بحضرة القبال التي اكتسحت منطفة البحر الابيض المتوسط وتركت بصماتها هناك حتى يشد ان زالت . ويبدو ان اميودقليس كان يتبع اسلوبا رومانسيا في حياته ، فتمن نرى شخصا واسع السخاء ، ومجذلك فهناك حزن دفين ينقل كاهله ، كانت تحركه بواسة قوية لان يطلع الفكر من اجل الانسانية ، وكل تلك المشاعر النبيلة لان السامية التي كانت تضطرم في قلوب الشعراء من امثال شيل وبيرون وغيرهم .. واميودقليس لا يختلف من هؤلاء .

كانت فلسفة اميودقليس تقوم على خطين رئيسيين :الانسان في حالة ادراكه ومعرفته للعالم الذي حوله ، والانسان في حالة معرفته لذاته . وكان الاتصال بين هذين الخطين شيئا حتميا بالنسبة لاميدوقليس،وبالنسبة الى غيره من مفكرى عصره هي كيفية الربط بين هذين الخطين المتنافرين . فعندما يعرف الانسان العالم الذي حوله فانه في هذه الحالة يعرف اشياء كثيرة يعتمد على معرف ذاته فانه يعرف شيئا واحدا ،والفرق بين التجربة الذاتية والتجربة الخارجية ،هو الفرق بين الشيء الواحد والكثرة ، او بين الفكرة الموحدة والاشياء السكثيرة التي يكون الوصول اليها من طريق الخيال ، وبين الفكرة المشتتة والمتنوعة ، ونرى الطريقة التي اختارها اميودقليس لخلق النوازل بين التجريبتين هي تاييده لتجانب الخيال في ادراك الحقيقة والخيال عند اميودقليس يرفض ان يفرضه اي حد من الخارج فان التجربة الذاتية أصبحت تزعم بانها هي الحقيقة وان الحقيقة التي يتم الوصول اليها من طريق الخيال هي اسمها انواع الحقيقة . هذا الاسلوب في التفكير هو الرومانسيه مستأدرو نفس الاسلوب الذي نجده في قصيدته ، الظهور *Le Purgatoire*

كان العالم الذي يعيش فيه اميودقليس يتكون من العناصر الاربعة الرئيسية وهي النار والهواء والتراب وحكم هذه العناصر عاملان : الحب والحرب . والحرب هي اتجاه الاشياء نحو الفسك والكثرة او بمعنى آخر الحرب هي اتجاه نحو تأكيد الوجود الفردي ، وهذه الفكرة تسبق وتنشأ بقساوون التطور لداروين وهربرت سبنسر فالحب هو اتجاه نحو توحيد الاشياء ، نحو الانساق والتجانس ، وهذا هو ما نجده في قصيدة اميودقليس ، طبيعة الاشياء ، اذ نجد الحب هو السيطر ، ونجد ان الاشياء المعقدة قد اندمجت في عنصر واحد وثلاث الفردية . ومن هنا

يبرز لنا موضوع رئيسي من مواضيع الرومانسية الا وهو ان الحياة ممكن ان تبلغ الكمال من خلال الحب وهذا الموضوع مشابه لموضوع رومانسي آخر وهو ان العقل الفردي يمكنه ان يعرف كل الله ويتلمح فيه من خلال الحب وبنيه الكاتب ان ايا من هذين الموضوعين ليس رومانسيا في حد ذاته ، فصحح انهما يتبعان جمال التجربة النابعة من الذات ولكن كلا منهما باستدلته ان يكون توازنا كاملا بينه وبين محيط الجسرية الخارجية . كما يقرن ايضا بين اميودقليس وشيل ويقول انهما كانا مرعبي الحساسية بالنسبة الى الخطا الذي يوجد في هذا العالم الا ان شيل كان ايضا مرعبل الحساسية بالنسبة الى الجمال الموجود في هذا الكون . ومع انه لا يقبل هذا العالم مكانا متفلسف لسكنى روحه فان هذا العالم ليس معاديا للمثل التي كان يتطلع اليها مجرد كونه والهياء ، ولكن مجرد كونه تشويها للواقع كما يراه هو بقله وتجربته الذاتية .

يخلص المؤلف بان ليس لمة تتساقط بين الرومانسية والكلاسيكية ، وليس احد الاتجاهين معاديا للاخر فالكلاسيكية لا بد ان تحتوي على عنصر الرومانسية . فلا يمكن ان تكون هناك كلاسية دون وجود البشيرة الذاتية ؟ ولا تظهر الرومانسية الا حينما تنصب كل الاهمية على محيط التجربة الذاتية . وحينما يكون لذلك التجربة كل الاهمية . والفرق بين الاثنين هو فرق في السوازن . . وليس هناك موضوع رومانسي لا يعبرج ان يكون موضوعا كلاسيكيا ، ولناخذ مثلا على ذلك موضوع العودة الى الطبيعة ، وهو مريض بنفس الدافعين عن الرومانسية على انه موضوع رومانسي قلبا وقالبيا . ولكن الثابت هو ان الانسان قد يعود الى الطبيعة بطرق كثيرة . فقد كمنى الطبيعة لشخص ما وجود اتصال واسعاهم في الطبيعة ، وقد تعمدت مدينة ضد القرية او الطور والاعمار والتحول . ولكن كل هذه الاشياء ممكن ان تساوها الكلاسيكية في فليس مجرد التأمل في الجمال او الانسجار تكون الرومانسية ، بل ان هذا التأمل ممكن ان يكون رومانسيا .

والكتاب بصفة عامة ، يتضمن نظرات نالية في الرومانسية لاقنى عنها للمهتم بالدراسات الادبية ، او اي مهتم بالفن . وان كان يبيب هذا الكتاب شي ، فهو تحيته للتعطيل فهو لا يحلل الاسباب الثقافية والاجتماعية والسياسية التي ادت الى ظهور الرومانسية . بل يقتل بمعالجتها كظاهرة موجودة بالفعل . ولا يظلي مالهله الطريقة من ميل الى التبسيط واعتماد الاحكام الافتراضية .

**عيد العلم الايبش**



## The Canterbury Tales

By: Geoffrey Chaucer  
Translated Into Modern  
English by Nevill Coghill  
Penguin Classics 1963

# حكايات كنتربري

تأليف: جيوفرى تشوسر ترجمة: نيفيل كوجيل



به - ولما نظم على وجه اليقين متى بدأ تشوسر يقرأ الشعر ولكن الأرجح أنه شرع في ذلك بعد عودته من فرنسا .  
ويبدو أن آتاة الشعر الفرنسي واهتمامه بمطالعة الحب قد لقا حوى في نفس تشوسر الحساسية الشاعرة العجبة .  
فهو قد ترجم عن الفرنسية « حكاية الورد » التي كانت لدى انجيل الحب في القرن الثالث عشر . وإحدى التي ألّفها فينه يرقي في البلاط ، فمن عام ١٣٦٧ تابعاً لذلك الذي كان يشير اليه باعتباره ، وصفاً الحبيب العزيز .

وتزوج تشوسر في تلك السنة من فيليبا دي روبه أحسدي وصيغرة الملكة ونسبته كاترين سوينفورد الزوجة الثالثة لرايميه جون جونت . وسرعان ما بدأ الملك يولده وصيغره المحبوب العزيز في مهام مدنية ونجارية إلى الخارج .

ولما تعرف الشيء الكثير عن تفاصيل هذه المهام ولكن ما نعرفه عنها يؤكد أن تشوسر كان كلاً جديراً بالثقة ، ولمنحه كثرة أجياله من أشباع نهمه للقراءة ، فقد أجاد اللاتينية والفرنسية والتجولنورمانسية والإيطالية ودرس الملك والطب والفيزياء والكيمياء .

ويبدو أنه كان يفضل فرجيل وأوفيدو ستاتيوس وستيكا وشيرون من القدماء ، ودانتى وبوكاشيو وبترارك من المعدين ، وكان واسع العلم بتاريخ آباء الكنيسة ينقل في حرية من الكتب الفلسفية والفنارات المنكوشة في صحتها على السواء .

ولد يولده الملك إلى إيطاليا مرتين .. مرة إلى جنوا عام ١٣٧١ ومرة إلى ميلان عام ١٣٧٨ . وكان أوله الرحلات الفضل في فتح عينيه على فجر عصر النهضة الذي أخذ يشرق بنوره على القارة الأوروبية ، ودون أن يجهد فضل الأدب الفرنسي عليه أصناف إلى حصيلة الثقافية عمق دانتى وفخامة بوكاشيو .  
وقد أخذ من هذا الأخير قصة « ترويلوس وكريسيدا » و « حكاية الفلاس » .

وقل يرتقي في مناصب البلاط ، فصار عام ١٣٧٤ مراقباً للجمارك في ميناء لندن ثم صار عام ١٣٨٦ فارساً لمقاطعته وأزدهرت أحواله المالية . ولجأة في ديسمبر عام ١٣٨٦ انتزعت منه كل وظائفه ، فقد رحل حامييه جون جونت في حملة حربية إلى إسبانيا وخلفه دوق جلوسستر الذي لم يابه للشاعر فهدد بوقائه إلى أتباعه القريبين .

وكان ذلك من حسن حظ الأدب ، فقد أتاح الفراغ تشوسر كي يهتم بتأنيده ، وينبسط على اللسان أنه بدأ كتابة « حكايات كاتري » في ذلك الزمن . . . ومهما يسكن من أمر فقد عاد جون جونت إلى إنجلترا عام ١٣٨٩ ومن ثم عاد تشوسر إلى سابق وظائفه وعهد إليه ترميم الجدران والحدائق وتأليب الجارى والجسور في المنطقة الممتدة من جرينوتش إلى ولوتش . وخلع عليه هنري بولنجبروك رداء فرمازي محلي بالفراء . . . ومرة أخرى أبتسم له الحظ ، على أنه بدأ يمس في ذلك الزمن

نذهب جمهور الباحثين إلى أن الأدب الإنجليزي جيوفرى (١٣٤٠ - ١٤٠٠) هو أبو الشعر الإنجليزي بلا منازع وواحد من كبار الشعراء الإنجليزي في كل العصور . فقد ظهر في وقت كانت اللغة الإنجليزية فيه ما زالت في طور التكوين ، وكان الشعر الإنجليزي فيه عبارة عن مجموعة مهوشة من الأحاسيس البدائية والفصص الوثنية القديمة والأشعار الدينية . واستطاع تشوسر في أعماله الشعرية أن يثبت صلاحية اللغة الإنجليزية للبقاء بعد أن كانت اللاتينية والفرنسية تظفرسان عليها ، كما انتفع بهاتين اللغتين في توسيع نطاق موضوعاته ، وقدم للشعر الإنجليزي شكلين شعرين هامين هما : المقطوعة الكوفية من سبعة أبيات والبنتن الكونين من عشرة مقاطع أو أحد عشر مقطعاً .

كتب تشوسر أعمالاً كبيرة قدر لها البقاء ولكن قصصيته الطويلة المسماة « حكايات كاتنبرى » هي أخطر هذه الأعمال شأناً وأبقاها على الزمان .

و « حكايات كاتنبرى » عبارة عن مجموعة أقاصيص يرويها ثلاثون حاجاً تقريبا وهم في طريقهم إلى مزار القديس توماس بيكيت بمدينة كاتنبرى .

ولمؤد رحلتهم خمسة أيام يروون خلالها ما في جميعتهم من قصص . ونظراً لتقدم العهد على هذه القصصية فقد ردى الاستناد لبطل كوجيل أن ينقلها إلى الإنجليزية الحديثة كما نعرفها اليوم حتى لا ينفذ لهم لفتها حالاً بين القاري العالم وبين الاستمتاع بها . وقدم المترجم لترجمته بكلمة عن حياة تشوسر وأعماله .

ولد جيوفرى تشوسر في مدينة لندن عام ١٣٤٠ على وجه التقريب . وكان أبوه تاجراً للمفود في شارع التيج . والتحق تشوسر بمدرسة القديس بول لم اشغل وصيغاً لاسرة الكونتيسة المستر التي غدت فيما بعد دوقة كلانس وكانت زوجة لثالث أبناء الملك إدوارد الثالث .

وقد عثر على أول إشارة إلى تشوسر في حسابات هذه السيدة إذ سجلت أنها اشترت له في عام ١٣٥٧ معطفاً صغيراً وحذاء وسراويل حمراء وسوداء .

ولا شك في أن الكثيرين كانوا يظنونه على وظيفته نكاح فقد كان يقوم بتزيين الأسرة ونقل الشموع والذهاب في مهام مطبوعه مما أتاح له أن يلم بالأدب الرقابة في عصره وأفاده في حياته الأدبية وحياته العملية على السواء . فليس هناك من يباريه في الطريقة المليبة التي يخاطب بها قارئه . واتاحت له وظيفته أن يقدم دوق لاسستر : جون جونت ، الذي لمدا حامييه وراعيه مدى الحياة .

وفي عام ١٣٥٩ التحق بالجيش الإنجليزي في فرنسا حيث وقع أسيراً ولم يفرج عنه إلا في العام التالي بعد دفع فدية . . . ويقال أن ملك إنجلترا نفسه عمل على إعتاقه لأنه كان يمتز

بديب الشيوخة ، وشكا من أن ملكة النظم فارقتة إلى غير عودة .

ولا يعلم أحد متى كتب آخر بيت في « حكايات كاتنيري » فقد ظلت القصيدة نافذة لم تتم . وفي الخامس والعشرين من أكتوبر عام ١٤٠٠ تولى ودغل في مقبرة ومستنستر . وتصد مقبرته أول مقبرة فيها يعرف الآن باسم « ركن الشجر » حيث ينمو الشجر الإنجليزي في القبو المخصص لآسرته . ولا تعرف على وجه اليقين حقيقة الترتيب الزمني الذي وضع به تشوسر مؤلفاته . . فقد ضاع بعض هذه المؤلفات ، ولكن ما بقي منها قد يعيننا على معرفة تاريخها . فقبل أن ننهي عام ١٣٧٢ كان قد نرجم جزءا على الأقل من « حكاية الورد » . . وكتب « كتاب الدوقة » و « ألف باد الطراء » .

وفي الفترة الواقعة بين عامي ١٣٧٢ و ١٣٨٣ كتب « بيت الشهرة » و « برلمان الطيور » وعددا من القصص التي قدر لها فيما بعد أن تفسد جزءا من « حكايات كاتنيري » . . وهذه القصص - فيما نظن - هي : « ثاني حكايات الراهبة » و « حكاية قس اكسورد » وجزء كبير من « حكاية الراهب » و « حكاية رجل القانون » و « حكاية ميلينوس » و « حكاية الفارس » .

وتدلنا هذه الحكايات على أنه كان يجتاز مرحلة غنيصة بالاهتمامات الطفلية والدينية ، كما تدلنا على لحيته ودقة ملاحظته واستجابته لكل ما هو روماني .

وفي السنة من ١٣٨٠ إلى ١٣٨٥ أتم تاليف « ترويلوس وكريسيدا » ورجعة « عزاء الفلسفة » ليوثوس . وقد أسعى تشوسر من هذا الكتاب الأخير لعلب تاليفه الفلسفية في المساء والتجربة كما استطاع في « ترويلوس وكريسيدا » أن يخلق أول قصة مأساوية متكاملة في الأدب الإنجليزي .

وبغال أن أن ملكة بوهيميا وزوجة الملكة رشاقة استضافت من تدهد تشوسر بضيافة كريسيدا ترويلوس ، فاضططر الشاعر إلى كتابة قصيدة عنوانها « أسطورة التمساح » (العاسلات) يبرده فيها ساحة النساء ونفى عنهن بومة الخيانة على أنه لم يتم هذه القصيدة أبدا . وقال تلميذه ليدجيت فيما بعد أن عقل أساتذه مجز من تصور له فاضلات بهذه الكثرة التي تتطلبها منه القصيدة ! .

اضمد الأستاذ كوجييل في ترجمته لـ « حكايات كاتنيري » على تحقيق الأستاذ فردريك فريغال للنص (١٨٦٨) وهو الذي اقده الأستاذ والتر سكيت عام ١٨٩٤ . وقد أثر كوجييل أن ينضم النص إلى تسع مجموعات هي :

١ - المجموعة الأولى : وتشمل « البرولوج - حكايات الفارس - كلمات بين المضيف والطعام - حكايات الطائر - برولوج حاكم الأقليم - حكاية حاكم الأقليم - برولوج الطاهي - حكاية الطاهي » .

المجموعة الثانية : وتشمل « مدخل إلى حكاية رجل القانون » برولوج رجل القانون - حكاية رجل القانون - أبيلوج حكاية رجل القانون - حكاية الإلاح - كلمات المضيف للطعام ورئيسة الدين - برولوج رئيسة الدين - حكاية رئيسة الدين - كلمات المضيف تشوسر - حكاية تشوسر عن سيزوتوات - المضيف يوقف تشوسر عن القس في حكاية نوبل - حكاية تشوسر عن ملبس - كلمات المضيف للراهب - حكاية الراهب - كلمات الفارس والمضيف - حكاية قس

الراهبة - كلمات المضيف لقس الراهبة » .

٢ - المجموعة الثالثة : وتشمل « حكاية الطبيب - كلمات المضيف للطبيب وعافر الدبوب - برولوج غافر الدبوب - حكاية غافر الدبوب »

٣ - المجموعة الرابعة : وتشمل « برولوج الزوجة الابنية من بات - كلمات بين الداني والراهبة - حكاية الزوجة الابنية من بات - برولوج الراهب - حكاية الزوجة الابنية - برولوج الداني - حكاية الداني »

٤ - المجموعة الخامسة : وتشمل « برولوج الكاهن - حكاية الكاهن - مبعوث تشوسر إلى حكاية الكاهن - برولوج التاجر - حكاية التاجر - أبيلوج حكاية التاجر »

٥ - المجموعة السادسة : وتشمل « برولوج الشريف - حكاية الشريف - كلمات مالك الأرض الصغير للشريف وكلمات المضيف لمالك الأرض الصغير - برولوج مالك الأرض الصغير - حكاية مالك الأرض الصغير »

٦ - المجموعة السابعة : وتشمل « برولوج الراهبة الثانية - حكاية الراهبة الثانية - برولوج مالك أراضي القس - حكاية مالك أراضي القس »

٧ - المجموعة الثامنة : وتشمل « برولوج رئيس الخدم - حكاية رئيس الخدم »

٨ - المجموعة التاسعة : وتشمل « برولوج القس - حكاية القس - تراجمات تشوسر »

وواضح من هذا التقسيم وحده مدى اتساع الرقعة التي تغطيها قصيدة تشوسر وكثرة ما بها من شخصيات وأحداث . ولذا نكتفي - مضطرين - بترجمة إحدى حكاياته ، وهي حكاية رئيسة الدين ، راجين أن يكون في هذا القليل ما يكشف عن براجه الأدبية واقتربا منه - على رفضنا - من لغة الحديث البروسي في عظه وخطبة صورته وبرامته في رسم لشخصيته وجمعة بين القس القسيس وقلية البشر في سماط واحد . « حكاية رئيسة الدين »

كان يوجد في قرية آسيا ، ذات مرة ، مدينة مسيحية وكان بها قديما هي اسمها الجيتو يعيش فيه اليهود ، مؤيدون باناج رغم ما كان يعود عليهم به الربا من كسب حرام مبلغين إلى المسرح وكل رفقتهم وكان بظهور الرد أن يسير راجلا أو يعتلي جواده في هذا الجيتو لقد كان بالغ العدالة ، بالغ القوة أيضا أخضر العود

وكان لمة مدرسة صغيرة للتعليم المسيحي في آخر الشارع حيث كان جميع من الأطفال المتحدين من سلالة مسيحية يملئ تعليمه الأولي عاما بعد عام ويتلقى الإرشادات اللازمة لأداء الفرداء أي أنه كان ينقل في التعليم وفي القراءة أشياء بسيطة تلائم الطفولة وحسن التربية

كان يوجد في هؤلاء الأطفال ابن أرملة مرمم صغير في السابعة من عمره كان قد تعود أن يجرى إلى مدرسته يوما بعد يوم وكان قد تعود « ألا قيل له أن يفعل ذلك » حينما يتصادف له أن يرى صورة والدة المسيح أن ينحن ويقول :

تخط الى قلبه فلم يكن له الا ان يصلي  
ويتشدد وهو يمضي في طريقه جيتة ولهاجا  
من الشيطان الاثمي ، اول اعدائنا ،  
هذه القلوب اليهودية التي يتخط منها عنه الفصوب  
انتفخ وقال : « انظر ايها الشعب لليهودي ! »  
اليس هذا شيئا ينبغي التكفير عنه ؟  
او يجعل بنا ان ندع مثل هذا الصبي يهيم على وجهه كيما  
يروق له ؟

مترنما ، كي يشير حفيظكم بنشيد الانشاد والامثال  
متحدبا يذك ما لقوانينكم المقدسة من احترام  
راح هؤلاء اليهود جميعا يتأمرن منذ ذلك الحين  
لازالة هذا الطفل البريء من على وجه الارض ،  
وفي زقاق مكلم مشروا على

قاتل يمتلك ذلك المكان المغني واستاجروه  
وبينما كان الطفل يمر في خطواته السعيد  
فبقي على ذلك اليهودي الملعون واسك به وذبح  
حلقه الصغير والتي به في حارة .  
التي به - فيما اقول - في بالوعة مستورة  
حيث اتحدوا ان يلقوا بفصلانهم  
ايه ايها الشعب الملعون : شعب يهوذا وقد عاد مرة اخرى  
مالا يهديك هذلك الشرير ؟

ستكشف الجريمة وليس هناك ما يمكنه ان يحول  
بين عهد الله وبين الانتشار

اذ ان الدم يصرخ مثلنا فليكن الملعونة

حتى من مثل هذه البذرة .

« ايها الشبيد الذي زف الى النقاد

الآن يمكنك ان تترجم وان تتبع قدما

جعل النسياء الابهي السماوي » فذلك قالت

« وهو الذي كتب عنه القديس بولنا الانجيلي العظيم

فلا انهم سينسبون هناك

ينياب يضي امام ذلك العمل ويترومن من جديد

اولئك الذين لم يعرفوا امرأة قط .

ليست هذه الائمة البالسة في الانتظار طوال لك الليلة

ليست تنتظر ولها دون جدوى

وفي ساعة مبكرة جدا خرجت مع نور الصباح

شاحية من جراد دجها الذي لم تلق معه نوما وفكرها المشغول

وبعثت عنه في مدرسته لم يبحث عنه ذاهبة اية

في سالي الامان واخيرا تاهت اليها الانباء

بانه شوهد - لآخر مرة - في شارع اليهود

\*\*\*

كان صدرها ينحوي على شلقة الامهات

فخرجت من دارها وكاتها تصف عجونة

الي كل مكان تخال

انه قد يكون من المحتل ان نصي فيه

على طفلها . والي والدة المسيح المتواضعة الرحيمة

صرخت من قلبها .. واخيرا وجدت نفسها

بين اليهود الكلايين ، وبينهم راحت تبحث

\*\*\*

واحت تسال - وهي تمرخ صرخات تدعو الي الرقاد -

كل يهودي يسكن في ذلك المكان

« مرحبا بك يا مريم » لم يمضي في طريقه .

وكذلك لقتت هذه الائمة طفلها الصغير

ان يجبل والده المسيح

سيدتنا العزيزة المباركة . وكان الطفل يجذ في ذلك سروره

فالطفل السعيد على استعداد دائما لان يتعلم ويسمع

وعندما الذكر هذا أجذ ..

القديس نيكولاس القريب مني دائما يمثل أممي وهو

الذي ادى فروض الاحترام الي المسيح في طفولته

بينما كان هذا الطفل الصغير يدرس

كتابه الصغير في الصلاة ، وهو الذي اخذ على عاتقه ان يدرسه

جالسا في مدرسته سبع سائر الاطفال ينشدون :

Alma Redem Lotaris من كتابهم

فاقرب منهم على قدر ما سمعته شجاعته كي يتلوا

وراح يستمع في نهاية الي معلمه والاجزاء التي ينشدونها

الي ان حلق الابيات الانتاحية من ظهر قلب

لم تكن لديه اية فكرة عما تعنيه تلك الكلمات اللاتينية

لقد كان بالغ النضارة ، بالغ الرقة ايضا اخضر اليود

ولكنه مضي في نهاية الامر ذات صباح

وسال أحد زملائه عن معنى الانشودة

ولم كانوا ينشدونها . كان شديد التشوف

الي ان يعرفها حتى انه جثا على ركبته

سائلا الصبي ان يشرحها له ان ترم

كان زميله اكبر منه ..

وقد اجابه بولم الكلمات : « ان هذه الابنية قد الفت ، في

الايام القواني »

- فيما يقولون - للصلاة والتحية :

لتحية سيدتنا المباركة وهي الآن في السماي

حتى تسامنا عندما نموت

وتكون لنا قونا . ذلك كل ما اعرفه

واني لاسطيع ان اعلم الفناء ولكني في تعلم قواعد الفلسفة

بلي .

« او قد اله هذا التشديد لتجيبول

والدة المسيح » تسأل هذا الطفل البريء « ولئن امكنتي

فمن الحق اني سابدق مثارة

على حلقه من ظهر قلب لانشده في عيد الميلاد

ورغم انهم خليقون بان يؤثروني اذا لم اتمكن من توديع

كتاب صلواتي ، رغم انهم يفرقوني ثلاث مرات في الساعة

فساحفك التشديد تكريما لها ، ما استطعت الي ذلك سبيلا »

وهكذا راح زميله سرا ، في كل يوم

يعلمه الانشودة عن ظهر قلب وهما عالمان الي المنزل

كان الطفل ينشدها في دحشوف طفولي

وفي شجاعة ، كلمة كلمة ولحنا بعد لحن

كانت تعلم حلقه الصغير مرتين في اليوم

وهو يلحق الي المدرسة ويعود منها مرة اخرى

متشيا على والدة المسيح بكل قوته وظافته .

كان هذا الطفل - كما قلت - يمضي عبر

شارع اليهود ويروح من تلقاء نفسه

ينشد انشودته ، كل يوم ، في مرج

Alma Redem Lotaris اذ ترتفع الانشودة عاليا

كانت رقة والدة الهنا

نسألهم عما إذا كانوا قد رأوا طفلًا يمر بهم  
وأجابوها قائلن : كلا - بيد أن المسيح صاحب النعم  
ألقى في فكرها بند خترة قصيرة  
أن تلعب - وهي تصرخ - أني ذلك الزنابق  
حيث ألقى طفلها في حفرة .

\*\*\*

أيها الرب العظيم ، يا من أردت لكي يتم مديحك أن تنادي  
ذا اللبم البريء ، ما أعظم فؤادك !  
أن جوهره الطاهرة هذه ، أن هذه الزمردة  
أن جوهره الشهادة هذه ، هذه اليافوثة اللامعة  
التي ترفد - بهلق مذبوح - بعيدة عن الانقار  
قد بدأت لتشهد من جوف الأرض : Alma Redemptoris  
إني أن راح الصوت يرن في كل جنات الكنان .

\*\*\*

وما لبث المسيحيون الآرون في الشارع  
أن ألقوا واحشدوا وقد تولتهم الكهشة لما حدث  
وبعثوا في طلب الرئيس راجين  
أن يعصر فطره وسبع الغلل يترنم  
وما لبث الرئيس وهو ينش على المسيح ملكنا السماوي  
وينش على أمه العزيرة شرف الإنسانية  
أن أمر بوضع اليهود جميعا في الللال والقتلهم في السجن  
أخذوا الطفل وهم يتدبرونه على نحو يدعو للشقة  
وأثروا به في جو سام واحتفال  
وهو ما يزال ينشد انشودته  
إلى أقرب مقبرة من هذا الجمع  
أما أمه التي ألقى عليها  
فرب التمشي - مندما مضوا به - فقد لعبد عليهم أن يقتحموا  
يقبول أي صلح  
كانت بمثابة راسيل أخرى ليكي طفلها .

\*\*\*

عند ذلك أصدر الرئيس حكمه على الرجال  
الذين تولوا قتل الصبي وأمر بأن يموت  
مئة مشينة مصحبا العذاب هنا وهناك  
كل اليهود المذنبين . لم يجد الرئيس من القاتلون  
« ينفي للشور أن قاتل بما تستحق من شرور »

\*\*\*

وفى عليهم بأن نجرحهم  
الجياد . لم تستقيم ذرهم يتدلون من عربة  
ورغم ذلك فقد قل هذا الطفل البريء راقدا على نعشه  
فوق الحراب العالي بيتا ينذر القداس .

\*\*\*

لم دنا رئيس الرهبان ورجال يدره  
ليجعلوا يدفن الصبي ويثروا  
شؤوبيا من الماء المقدس على وجهه  
وبيثا كانوا يريقون الماء المقدس على  
ظل الصبي يترنم : Alma  
عند ذلك بدأ رئيس الرهبان وكان رجلا قديسا  
كروسان الرهبان ، أو هذا ما ينبغي أن يكون ،  
يبدأ يبتهل إلى الصبي قائلا  
بعصوت مرئع : «أيها الطفل العزيز نشدك  
بفضيلة الثالوث المقدس  
ألا ما أخبرني كيف يمكنك الترنم

واتد متطوع الحق أو بيد كذلك ؟ »  
« قد قطع عني حتى العظام . وأني لأعلم ذلك »  
قالها الصبي مجيبا : « ولو أنني كنت خافسا  
للقتون الطبيعة لكنت منذ زمن طويل  
في عداد الموتى . غير أن المسيح الذي يجدون مجده  
في الكتب يريد لهذه الانشودة أن تبقى أيضا في الألهان  
وهكذا فمن أجل لعبد والدته العزيزة  
أكل الترنم Alma  
عاليا وفي وضوح »

\*\*\*

ذلك الكثير من الرحمة ، والدة المسيح الرقيقة ،  
قد أحبتة طويلا بكل ما يمكنه الآتيان به  
وقد كان هذا - في ساعة موتي - كافيا  
لكي أجتلبها إلى جانبي . لقد أمرتني بأن اتشد  
هذه الانشودة إلى أن أذهن  
كما سمعتم : وعندما انتهيت من انشاد انشودتي  
بدأ أتباها قد وضعت بذرة على لساني

\*\*\*

ومن لم فأتني أنني كما ينبغي لي أن أفي مرة أخرى  
حيا في تلك المباركة المسماحة  
إني أن أخلدوا تلك البقرة من لساني .

\*\*\*

ذلك أن الطراد قالت لي « أنه بعد ذلك  
يا ظلي العزيز لأهبط أنني سأتني من أجلك  
إذا أخذوا من علي لساتك بقرة الحب هذه  
ولا تطف فلن أهبرك »

\*\*\*

بيد أنه حتى هذا الراهب القديس ، هذا الرئيس للرهبان  
لس لساني الطفل وأخذ العبة  
وترك الشيخ في سلام  
وفي رقة لافضعت المجرة تمام الانساح  
لسافط دموع رئيس الرهبان ملحة في مطر متساقط  
لم هوى ميمدا على الأرض  
ورلد سائنا كاتما شد إلى وثاق

\*\*\*

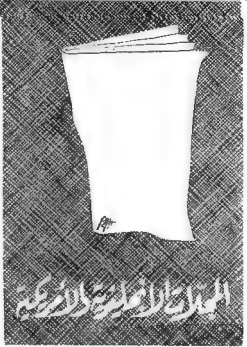
وما لبث جميع افراد الدير المنتحب أن جثوا  
على الأرض والتوا على والدة المسيح ذارفين دموعا غزارا  
ثم نهضوا وتقدموا إلى الإمام  
أخطين هذا الشهيد الصغير من نعشه  
وفي تابوت من الرخام النظيف  
وضعوا جسمه الصغير ، جميل رقبانا  
حيث يتوى الآن . لا فليمتحننا الله أن نلتقي جميعا !

\*\*\*

أي حيوات ليتكون يا من قتلك على هذا النحو  
اليهود اللذين كما هو معروف  
إذا أخذوا من علي لساتك بذرة الحب هذه  
صل طالبا أن تتقدم الرحمة خطواتنا المتشرة ، وأن  
يتفهمنا الله الرحيم برحمة مسافطة ، رغم أننا قد نكون غير  
كاثنين ومتكلمين  
في حبنا ونوقيرنا لوالدة الآله : الطراد مريم « أمين »

ماهر شليفي فريد





تقدمها:

الدكتورة فاطمة موسى

أنها كانت في الواقع سابقة لمصرها فإن أسلوبها وشخصها  
قصصها تناسب الستينات ولا تكاد تجد بينها وبين معاصري  
شبابها سببا .

ويروي المهر أن كتبها نلت من السوق منذ زمن بعيد وما  
ناشر يولي أن يعيد طبعا حتى قدم البرنامج الثالث في الإذاعة  
البريطانية إحدى قصصها في مسرحية ، فأتار اهتمام بعض  
السمعيين الذين أخذوا في البحث عنها حتى نشر عليها في  
منازل مغمورة في مقاطعة كورنوال وقد وجدوها ما زالت تكتب  
فنشرت لها في لندن مجازين بعض القصص التي كتبها النساء  
الحرب العالمية الثانية ولد قبل أحد الناشرين أن ينشر لها رواية  
طويلة بعد مراجعات عدة وبعد أن تعطلت امرأة رفاتها مرات  
ومرات ، ولا يجب فهو موضوعا غريب حقا ، وهي لائكية هذه المرأة  
ومن زوجة مستر روتنستر ! ولعل كثيرين من القراء من قرأوا  
جين إير في أصلها الإنجليزي أو ترجمتها العربية ، أو شاهدوا  
فيلم أوردسون ويلز الشهير ، فلهذه يذكر ذلك السر الرهيب  
الذي كان روتنستر يفتليسه في قصره ، وذلك الفسكات  
والمرحلات الجنونية التي كانت تجلجل في سكون الليل أحيانا ،  
فتحت الرعب في نفس القريصة الفريفة كانت صرخات زوجة  
مستر روتنستر تلك المرأة الرهيبة التي تزوجها في شبابه  
في جزر الهند الغربية ، فتاة غنية جميلة من أصل كريول  
Creole ، أي بيضاء من سلالة السادة الأسبان لم جعلت حياته  
بعد فترة وجيزة جحيم لا يطاق ، إلى أن عرف سر الجنون  
التام في أسرنا فعاد بها إلى بلاده وأودعها سجنينة في قصره  
لا يعلم سره وصرها أحد ، ولعل هو رهن الحبسين : زواجه  
بها الذي يحول بينه وبين الزواج بغيرها ، ومزاجه التناهي  
الذي يأتي أن يعلم بما فرضته عليه المقادير وشرعة الزواج

لندن في أول يوليو ١٩٦٤  
ظهرت هذا العام مجلة جديدة للفنون والآداب  
Literature وهي مجلة عالمية تلعب في لوزان ولسان أربع  
مرات في السنة ، باللغة الإنجليزية ، وإثنا اثنيثا هذا المقعد  
الأول نموذجيا كما سيعطيه من أعداد فون عالية حقا تحمل قصصا  
وشعرا مترجما عن الإيطالية والفرنسية إلى جانب ما كتب أصلا  
بالإنجليزية سواء في إنجلترا أو أمريكا ، وطابعها العام الاهتمام  
بما هو جديد وبالقديم غير المعروف في الإنجليزية أصلا ، فمن  
ملفوظات لشاعر أمريكي في السابعة عشرة من عمره إلى قصة  
مترجمة لكاتب إيطالي يدعى كارلو أميليو جادا معروف في بلاده  
وان كانت هذه أول قصة له تترجم إلى الإنجليزية كما يذهب  
المترجم ، إلى قصة جديدة لكاتبة تدعى جين ريس Jean Rhys  
اشتهرت في العشرينات والثلاثينات برعاية تمثل حلقات مختلفة  
في حياة بطلة واحدة تعيش حياة قلقة بوهيمية متقلبة بين  
إنجلترا وأمريكا وفرنسا وخاصة باريس ، ثم اختلى اسمها  
تماما بعد صدور الرواية الرابعة سنة ١٩٣٩ بعنوان صباح  
الغير يا منتصف الليل Good Morning Midnight وتعيد  
المجد لتقديم جين ريس إلى قراء الإنجليزية ، ويذكرهم بأن هذه  
الكاتبة ولدت في جزر الهند الغربية سنة ١٨٩٤ وتلقّت علومها  
في إنجلترا ، وتسلكت في باريس وفينا في أعقاب الحروب  
العالمية الأولى مثلها في ذلك مثل كثير من الكتاب والفنانيين  
من « جيل الضائمين » الذين قصوا شبابهم في باريس ما بعد  
الحرب الأولى وانصهروا فيما بعد أطلما في الأدب والتصوير  
وبغيرهما من الفنون - ويصحب ملأا نسيها القراء والتقاد في  
السنوات العشرين الماضية ولم ينسوا لورنس أو القوس هكسلي  
أو كارنر مانسفيلد ، ولعل السبب يرجع - في رايه - إلى

وعبارة « المجلة الصغيرة » في اللغة الإنجليزية تعني مجلة متخصصة في الأدب والفنون ولا تعتمد على دار نشر كبيرة أو حزب سياسي أو هيئة حكومية تمويلها ، وهي تشبه في طبيعتها صرح الجيب الذي يسمى بالإنجليزية صرحاً صغيراً *Little theatre* بوكاتب القال هو الكاتب الإنجليزي سيريل كونولي وقد كان رئيس تحرير المجلة الشهيرة لمدة عشر سنوات .

وقد لخص الكاتب تاريخ عدد لا يحصى ولا يعد من هذه المجلات الأدبية ظهرت بالإنجليزية في السنوات الخمسين الماضية ، وتراوح أعمارها ما بين شهور فلال ( عدد أو عديد ) وعشر سنوات ، وإن استمر بعضها في الصدور حتى يومنا هذا ولعل المثال الفريد في هذه الحالة هو مجلة شعر الأمريكية التي سبق أن أشرنا إلى بعض أعدادها في هذا الباب ، ويبدأ الكاتب بإبراز دور هذه المجلات في إخصاب الأصناف الفنية ، وأنه لا حياة للحركات الأدبية ولا للأدب بدونها ، ويذكر القراء بأن إنتاج الأعلام اليوم من الكتب والشعر قد نشر أول مائتين في هذه المجلات الصغيرة التي كثر عددها بعد الحرب العالمي الأولى ، فيها ظهر شعر اليوت وأودن وكثير من شعر بيتس ، ودوايات جويس الطويلة صورة الفنان في شبيبته وبوليس وفالتيير قصص هيمنجواي القصيرة ، والمجلة الجديدة تجمع شمل كتاب كثيرين فينار بعضهم بعضاً ، حتى ولو كانوا في دولة فيلثرون في العصر الأدبي ولغونونه .

وهو يقسم هذا النوع من المجلات إلى صنفين أو فصلين أحدهما دينامي والآخر تنطفي ، وحياة المجلة الدينامية قصيرة في العادة ولكن ينفذها نور باهر وتيلور حولها ذكريات الكتاب إذا ما نظروا في ماضيهم ، وإذا طالت حياة المجلة الدينامية انطقت إلى انتفاخها ، أما المجلة الانتفاخية فهي تمثل العصر أيضا ولكنها لا تمكن أن تتجاهل الماضي ولا تتقدم أفراد مستقل جيد من « المسكر المصاد »

فليس التحرير في المجلة الدينامية يديرها كما لو كانت مسكراً للهجوم على مواقع الأعداء ، أما محرر المجلة الانتفاخية فمثلته مثل صاحب فندق ممتاز تعلية حجراته كل شهر يختلف الألوان والأشكال من التزلاء ، ويهر الكاتب مرا سريعاً ببعض الأسماء الشهيرة من المجلات التي أختلج أكثرها اليوم ليسع كلا منها في إحدى الفصيتين فنراه يسع مجلة هو « الألف » في باب المجلات الانتفاخية ، ويعترف أن مثل هذه المجلة قد تصبح بمرور الوقت غلة معاصرة ، وقد تموى بدم الحركات الأدبية ، ولكن محررها يشعر أن من واجبه أن يعاقله على قيم معينة وأن يؤكد قيمة مشاهير الكتاب ، وأن ينفذ ليار النسيان من بعضهم أما المحرر الدينامي حقا فيتجاهل الماضي تماماً ، ومجلته بطبيعتها قصيرة الأجل وكتابه مضمونون يتنازلون بمثل وحملش شديدين ، وهو يبدأ عادة بمبلغ محدد من المال ينقله إلى يشره ثم يتوقف من النشر لأنه لا يبحث من الأسماء الملامه ليرفع رقم التوزيع ، وهو في العادة دون الثلاثين وكثيراً ما ينفذ حملته بعد وقت طال أم قصير .

ويعد الكاتب أسماء بعض هذه المجلات بادئاً بالمجلة الإنجليزية *The English Review* التي أسسها فورد مادوكس فورد سنة ١٩٠٨ على غرار مجلة فرنسية تحمل اسماً مشابهاً ، وقد

في دينه وعصره ، فلهيم على وجهه في أورديا ينشد الحب والسوان حيث تباع الشهوة باسم الحب ، ولكنه يجده أخيراً في بيته وعند مربية ربيته ، عند حين العقرة التي لا تملك حبياً ولا جلالاً ولكنها تملك من قوة الشخصية وقوة العقيدة ما يقدر بينها وبين الناس في مهنة الزواج بسيدتها وحبها ما دامت زوجته على قيد الحياة .

ولم ير القراء حتى يومنا هذا في زوجة روتنستر الا شيطاناً مريداً ، فقد ليس الشيطان جسدها حقا ، وصورتها شارلوت برونتي في صورة الوحش الهائج الذي لا يثير إلا الغوف والاشمئزاز ولا يخرج من محبته الا ليشر الغراب والدمار فيها حوله وقد هلكت برثا المجنونة هذه بعد أن اشعلت النار في القصر وكادت تودي بحيات صاحبه ، الذي يكفر عن خطيئته إذ فكر في اتحالا زوجة لانيه بفقد ذراعه ويصره .

وينتهد القارئ أربابها لالهال الزوجة وخلو الطريق لينعم روتنستر وحين يزواج سعيد بعد ما غناه كل منهم .

وتأتي اليوم حين ريس التي ولدت وشيت في جزر الهند الغربية لأم من اصل كربول زوجة روتنستر تماماً ، ونفكر في هذه القصة من وجه جديد ، أن الشخصية التي نلغها هي شخصية الزوجة المجنونة وكانت في شبابه جميلة غنية أنها لمثل جيلاً كاملاً من لساء السادة في هذه الجزر وقد راين جياهن تنتابها أحداث جسام ولكنها سراد عجيبة ، فقد افير تحرير العبيد غالبية الأسر ، وحمل جنس السادة لركة متقلبة من الكبرياء والعقد تنسبه إلى حد كبير أزمة أهل الولايات الجنوبية الأمريكية التي صورها فوكز ونفسي وليج .

وقد نشرت المجلة الجزء الأول من الثلاثية تريبذ زوجة روتنستر من شبابه وكان هذا قبل ثمانية زواجا وقبل ظهور دلائل الجنون عليها . فتحت عنوان بعض مارجاسو واسع تروى القصة ذكريات طفولتها في جاميكا ، ولما كانت نهاية البتلة محددة بما حدث لها في قصة جين إير ، وبالحوادث العديدة التي حاولت اشغالها في بيت روتنستر حتى اطلعت في النهاية في تدميه ، فإن الجزء الأول ملء بالتفاصيل التي تجعل من الحريق سبباً من أسباب جنون القصة وموضوعا *theme* غريب بين أجزاء حياتها ولعل خبرة الحريق الكبير ، عندما انشغل اللاخون من العبيد للحررين النار في القصر الكبير وحاصروا القلعة وأسرها بالنسياب والوقود وهم يحاولون الهرب ، ولم القصة تصف مجنونة تريبذ الرجوع لتتخذ بناتها المحترق بعد أن انفلت طفلها الكبير من فراشه واشتمل شعرها بانثار - لعل هذا المنظر الرئيس خير مقدمة للمناظر الشهيرة في جين إير عندما تلقى الزوجة المجنونة متنترة على قمة تور نيفك وقد اندمجت أسنة الذهب من جميع التوافد واشتمل شعرها وهي تصبح صبيحات التصار مجنونة .

لقد خلقت الكاتبة من هذه المرأة بطة شبيهة إلى حد كبير بغيرها من الشخصيات التي خلقها قلها في القرن العشرين ، ساة غريبة مهددة تصارع الحياة فتصرعها الحياة غالباً .

ولعل من أكثر المقالات مطابقة لمقتضى الحال في هذا العدد الأول من مجلة عالية للفنون والأدب مقال بعنوان « نصف قرن من المجلات الصغيرة » *Fifty Years of Little Magazines*

ثُلُوقُ الْأَعْمَالِ الْفَنِيَّةِ      The Uses of Works of Art

والحق أن ترجمة كلمة Uses بكلمة أتايلها بالمفصّل في العربية مشكلة صعبة - لأن الكلمة في معناها الإنجليزي قد تعني فوائد أو استخدام أو استعمال ولكنها في هذا المجال أقرب إلى كلمة « ثُلُوق » العربية إذا كان الثُلُوق هنا لا يجعل بالضرورة معنى الاستعصان بل لا يزيد على معنية « ممارسة » العمل الفني - وأما وقع أو البحث موضوعه « ماذا يحدث لنا عند تلقّي الأعمال الفنية »

ويعلم الأستاذ برونيس Brunius حديثه باستغرافي مكان علم الجمال في بعثوث الإنسانية مؤكدا أن علم الجمال فرع قديم من فروع البعثوث الإنسانية إلا أن اسمه أحدث سنا من تراه ، أي أن كثيرا من البعثوث القديمة مما يدرج تحت اسماء أخرى تنتمي في حقيقتها إلى فرع علم الجمال .

« أن ذلك التراث الطويل من الأباطون الي يومنا هذا تنقصه المعالم المحددة بقدر ما يتطلب من باحثين لتختلف أبحاثهم ومذاهبهم واهتماماتهم في البحث .

وقد كان علم الجمال في الماضي من نوعين : تأملي ونظري  
وللأول ما يبنى على مجموعات من الرؤى مفردة ومتشابهة فيما  
بينها ، كما رأينا أيضا نوعا من علم الجمال التطبيقي يرشد إلى  
كيفية الإبداع في الفنون وفي صورة النقد التطبيقي يعرف  
القارئ بإعلام الفنية وقد أتهرت المذاهب التأملية ، واضطر  
الجماليون إلى النزول إلى الأرض منهم في ذلك زمن القنصلية  
من كل لون ، وقد اتخذوا لأنفسهم موقفا نقديا واتجاها تمييزيا،  
وما زالوا يعيشون نفس « حزمة » المشاكل التي حللها لهم  
نرائم مستخفيين في ذلك التعليل المنطقي التجريبي ، أمليين  
في Semantics يوفرون للجلل القادم من الجماليين نقطة بداية

وكثيرا ما يحدث أن يهتم الجماليون على مناقشة نطق  
البداية في البحث وتستغرق المشاكل الأولية جل اهتمامهم فلا  
يجدون وقتا لدراسة الأعمال الفنية نفسها »

ويسخر الكاتب من هذا الاتجاه ويشبه أصحابه بالطواغيت  
تلمع ريشها وتندود حول نفسها ، وحول بصرها البصيص مضيئة  
بريشتها وهو يشير الى ان زمان الجهود التأسيسية والتأصيلية  
قد مضى الى غير عود ، وأن المحاولات النظرية الطامسة التي  
سود اليوم قد انت بالكتيرين الى دراسة معلوم الخلل ومعلوم  
التحجرة الفنية والجمالية بطريقة أبعد ما تكون عن المنطق  
او الحقائق التي تصير عنها هذه الماهيم .

ويستعمله الكاتب مؤكداً أن لحظة البداية في دراسات علم الجمال ذات أهمية قصوى ، إذ علينا أن نبدأ بتعريف ما نعنيه بعلم الجمال والجمال والن ، وجميعها الالاف تستعمل في حديثنا اليومي وعلينا أن نزيلها عن تيار الحديث اليومي ونضفي عليها معنىً لثباتها واستعمالاً متجدداً .

ويقترح الكاتب بدلا من تعريف علم الجمال أو الاستيقان  
نبدأ بتعديد وظيفة المشتغل به فنجد أن المشتغل التقليدي الذي  
تشغله تدور حول طبيعة الأعمال الفنية وما بينها من تشابه  
واختلاف، كما تدور حول طبيعة التجربة الناتجة عن تلاق (أو  
فصل ممارسة) العمل الفني، وتفسيره وتقسيمه، وكلها في نظري

الكاتب من صميم ميدان المشتغل بعلم الجمال ، ويجب أن يبحثها لا على أساس ما هي ولماذا بل على أساس كيف ؟

وفي اعتباره أن هذه هي الطريقة الوحيدة للخروج من الدائرة المروعة التي تثيرها الأسئلة ، فإننا إذا بدأنا السؤال بكيف كانت الإجابة لا محالة وصفا لواقع ، فنسال مثلا كيف تستخدم كلمة الجمال وكيف تستعمل ( أى تتلقى ) العمل الفني ؟ وكيف يستعمل المختص - أى الناقد - العمل الفني ؟ ( أى يتلقى أو يتلوق ) كيف يفسره وتقييمه وكيف يفسره الناقد ويقيمونه ؟ وكيف نحقق ونقبل ما يقال لنا عن الأعمال الفنية ؟

ويشرح الكاتب لماذا نعيد أن يستخدم لفظة يستعمل Use وهو يتوقع أن تثير كثيرا من الأسئلة والإعراض ولكنه فضلا على غيرها من الكلمات التي تستخدم في هذا المجال لأنفاظ « التجربة » « الإبداع » والاستيعابية والمطابقة لأنها جميعا الثلاث تثير في الذهن أفكارا سابقة تعوق ما يريد التعبير عنه .

ويرجع الكاتب إلى مفهوم الجمال ليثبت أن تعريف الجمال قد اختلف باختلاف الفلسفة والمصور وأنا لا يمكن أن نبدأ من مفهوم الجمال إذا أردنا أن نصل إلى ما نريد من خلق نوع من التطبيقات العامة - أى التي يمكن تطبيقها في كل الأحوال .

ويبدأ في شرح نظرية بأن يعرب مشملا بقطعة من الخشب صورت على شكل رأس حصان ، فأو عرفناها على بنفسهم قال هذه قطعة من الخشب المنحوت ، وقد يقول آخر أنها تمثل رأس حصان ولأنها قطعة من لعبة الشطرنج ، وكلها إجابات صحيحة تعبر عن ما هو هذا الشيء ؟

ولنفرض أن هذه القطعة الصغيرة عرست على الإنسان لإعرب شيئا عن الشطرنج ، لم يلعب هذه اللعبة في حياته ولم يرها ولم يسمع بها ، فهو لا يعرف شيئا عن استعمال الحصان فيها أنه ببساطة خارج معنى الحصان وأنه في الحقيقة وسيلة لمجموعة من القوانين ، فإن وقع الحصان عليه يختلف تماما ممن يعرف لعبة الشطرنج ويعرف على الأقل قواعدها العامة وكيف يستخدمها في مواقف معينة على الرقعة المسطرة فهي بالنسبة له لا تبرز بأنها قطعة نحت أو تمثال لحصان ، أنها رمز لحركات معينة على ملعب .

في لعبة الشطرنج قد يختلف حجم الحصان أو شكله ولكنه « الحصان » على أي حال ، فإذا كنت تعرف اللعبة فستعرف عليه ولو كان وسط تماثيل صغيرة لا علاقة لها بالشطرنج .

وقد يراها شخص من هواة جمع التحف الصغيرة فيسماها إلى مجموعته قائلا : لا يهمني أن كانت قطعة من لعبة شطرنج ، أنها واحدة من مجموعتي الفريدة من التماثيل الصغيرة ، فهو هنا يستعملها تبعاً للقوانين أخرى غير قوانين لعبة الشطرنج ، وقد يراها طفل صغير فيسبح أنها تشبه الحصان وهو على حق بما يقول ، وأن كان استخدامه لهذه القطعة الخشبية يختلف عن استخدام جامع التحف ، وكل منهما يستعملها تبعاً لقواعد مختلفة ، وهذه القواعد مبهمة ولكنها موجودة ومختلفة بالنسبة للطفل ولجامع التحف وللاب الشطرنج إلا أن لأب الشطرنج هو الذي يستخدمها تبعاً للقواعد التي خلقها من أجلها الصانع .



ونخرج من المثال السابق بمجرد تعريف لهذه القطعة الخشبية علينا أن ندخل « استعمالها » في اعتبارنا ، وهو ما تحدده قواعد خلفية .

والعمل الفني مثله مثل الحصان في لعبة الشطرنج - أنه هو أيضا وسيلة لمجموعة من القواعد a vehicle of rules ، وعندما نتلقى على أن شيئا ما عمل فني فهذا يتضمن أنه ينتمي إلى عائلة كبيرة من الأشياء نسميها فنا وفي مجتمعنا عدد من القوانين تعدد إذا كانت بعض الأشياء تدرج تحت كلمة « فن » أو لا تدرج ، كما أن عبارة « عمل فني » تتضمن حكما بأنه عمل فني جيد أو جيد جدا .

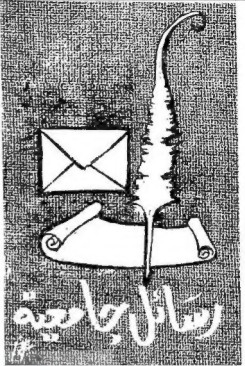
وعبارة التقييم هي الأخرى تتبع قوانين غير واضحة بمعنى ما ..

وفي لعبة الشطرنج لا تختلف القاعدة في الاتحاد السوفيتي عنها في أمريكا أو السويد ، وقد لأهم لغة البلاد ولكن استطيع أن اللعب فيها الشطرنج ، لأن اللعب حسب القواعد المعروفة .

وهناك لاعبين حاذقون وآخرون هواة ، واللاعب الحاذق ينظر إلى اللعبة بتوقعات معينة وكذلك الهواة ، إلا أن هذه التوقعات تختلف ، فالتخصص يختلف عن الهواة واستخدامهما للقاعدة يختلف باختلاف قدرتهما .

وعندما نصلف العمل الفني بطريقة عادية ونقول أنه جيد أو رديء فإن هذه العملية تتبع مستوى توقعاتنا ، وهي مرتبطة تماما بمدى معرفتنا بقواعد الفن ، بالقواعد التي مرر الفنان على أساسها ، وبالقواعد التي ينظنها الناقد والقواعد التي تكون ما يسمى بالقول العام .





تقدمها :

## نجاة شاهين

الأقمنون المجاهدون ، وعلى هذا فان شعر الفتح بتصويره للآثار النفسية لما نقله العرب من روح الاسلام يكشف في جلاء عن الأسباب الملهمة في انتقال هذه الامة من ضلال وفساد وتضييق في مآيات الفن والتناثر الى ما صارت اليه من الانتشار على رسم خريطة جديدة للعالم آنذاك .

الى جانب هذا كان يرسم صورة لباي المسلمين الأول في حومات الوغى ، لا يغادر معركة أو اشتباكاً حتى ليعد وثيقة تاريخية هامة في هذا الصدد تسجل نتائج الفتح ، من الاحتكاك بالبيئات الجديدة ، ونال النفوس العربية المتطلعة بتلك الأجواء الغربية عنها في بيتنها وحياتها ، وسبل هذه الحياة وما ستحدثه من ظروف الهجسرة عن المواطن الأولى من استعمار الاقتراب والحنين .

ولان شعر الماركات العربية كان أبداً ودائماً ، ولدى جميع الأمم سجل فخرها وعنوان باسها وإنشيد بطولتها ، ففسد هذا الأمر سبباً من الأسباب التي دعت الى اختيار هذه الدراسة وسيلة متواضعة لفت انتما العربية في مرة حاضرها الصاعد ، الى مجد ماضيها وعظمتها . وقد لبث له أن هذه الفترة على غير ما قرر اللغذاء هي فترة حية ، لم نستطع الظروف القاسية أن تنحط بالواهب الفنية للنفس العربية التي الفته ومرت عليه . ومن الغريب أن نجد في الدراسات الأدبية عناية بشعر الشعراء والحقارين في هذه الآونة ، بل أن أكثرهم مجهولون معززون ويعيدون عن الأسواء ومعزومون من الاحتفال بشخصياتهم وحياتهم ..

شعر الفتح الإسلامية في صدر الاسلام ونوقشت الرسالة المقدمة من السيد اللهمان القاسمي لدرجة الماجستير في الادب العربي من قسم اللغة العربية بكلية اداب جامعة القاهرة تحت اشراف الدكتور شسوقي سيف ، وموضوع هذه الدراسة هو شعر الفتح الإسلامية في عصره الاسلام ، وهو موضوع يتناول الدراسة الفنية في شعرالحارين من العرب المسلمين في فترة مشرقة من فترات تاريخهم ، بل لعلها اكثرها اشراقاً الى هي الفترة التي تزخر باسمي الشعراء الروحية الإسلامية - ويتجلى فيها اثر الاسلام عتيقة وفكرة في نفوس العرب وفي حملهم على البذل والتفحية والغذاء ، كما أنها تصور الانقلاب الفكري الهائل الذي أحدثه الاسلام عن طريق الانقاذ ، بالنوازع الوجدانية القلبية والفردية الصيقة الحدود الى وجدان كبير متوحد من أجل هدف واحد نبيل ، يتمثل فيه المسلمون الاخوة الصادقة تمتلأ كاملاً .

وال جانب هذا اخذ المسلمون في هذه الفترة يمثلون دينهم في هذا الاطار الفكري خير دين ارتقاء الله - وقد خلق هذا التمثل في نفوسهم شعوراً متولياً لا يتنح بالانطواء ، فاندفعوا ينتشرون خارج حدودهم الى الشرق والشمال والقرب لا يابيهون بقوة في الأرض وهم على لغة كاملة من نصر الله .

يقول الباحث ان شعر الفتح الإسلامية في هذه الفترة يرسم صورة مشرقة لهذه الانطلاقة الهائلة الواسعة التي انتزعت العرب من حيزه الضيق المحدود لتتوغل به في ارجاء ممتدة وبعيدة لم يستشرفها من قبل ، كما أنه يرسم صورة رائعة أخرى لذلك الإيمان القوي والتصديق العميق ، بما وعد به

وهد نهج في هذه الدراسة نهج التنبؤ والتفصيل والتقديم حيناً ، والمقارنة والتدقيق حيناً آخر لاستجلاء المقومات والطوايح الفنية للشعر وربطها بمسبباتها ، والأسول التي صدرت عنها ، واستهل الدراسة بالوقوف عند دعوى بعض الدارسين الذين يربطون بين شعر الفتوحات وشعر الكلاخ ويفترضون أن هذه الأشعار الفرقة ليست الا ملحقة في حاجة الى النظم ، فكان لزاماً أن يهد للدراسة بتقرير حقيقة شعر الفتح التي تتحصر في غنائته ومغالته قواعد الشعر المحمى ومواصفاته .

واستوجب استكناه مقومات هذا الشعر الذي صدر عن الفتح دراسة الفتح ذاتها .

ويذهب الباب الثاني من البحث الى التعريف بشعراء الفتح في التعريف ، ومناقشة ما يشيع حولهم من مشكلات سببها تنوعهم وتعدد مدحهم بين شعراء قدماء مخضرمين ، ومهارين انظمتهم الفتح ولم تكن لهم شهرة بالشعر من قبل ، من مجهولين ينسب شعرهم لغير قائل . ومن الشعراء المخضرمين القدامى عمرو بن معديكرب الزبيدي شاعر اليمن وفارسها في الجاهلية والاسلام ومن الشعراء المؤمنين الخلفاء الذين انتجهم الفتح القنعا بن عمرو النخعي تلميذ خالد بن الوليد . والباب الثالث في أربعة فصول تعالج مقومات الشعر وطابعه .

الفصل الأول : يتناول اتوابعه وموضوعاته وما تطور منها وما لم يتطور ، وما استحدثت منها وسبب استحداثه ودواعيه . والفصل الثاني : عن الطوايح الإسلامية ، ويبين فيه آثار الإسلام في هذا الشعر من سوره من وجدان الجماعة والأخوة الإسلامية الجديدة ، وروح الدين ومثلته ، ويصور أحاسيس المحاربين ومشاعرهم الدينية الجديدة ، وما تاتي لهم من حيلة المعاني الإسلامية المتعددة في اشعارهم .

وفي الفصل الثالث : دراسة ما وسم هذا الشعر من السمات الشعبية التي يعثها تعلق المسلمين بأحداث الفتح ورواياتها وزخرفتها والتقني بها ، وما وجد من شعر مجهول القبائل كثير ، كما عرض لأحداث البطولة بين الواقع والأسطورة ولفص الفرسان المشاهير وتلونوا ونموها ونسخها ، كما حاول الكشف عن الآثار الناجمة من كل هذا في الشعر الشعبي .

والفصل الرابع : عن الطابع الشعبي الصرف الذي طبع الشعر والذي كان آثاراً من آثار الإسلام في الصياغة ، ونتيجة للظروف المرافقة لولادة هذا الشعر وما سبقت الى الشعر من التقاليد الفنية الموروثة عن النوق الفني العربي .

ويتضح من خلال هذه الدوايح ما تهدف اليه الدراسة من تجلية القيم التاريخية والاجتماعية لشعر الفتح الاسلامي .

ومصادر شعر الفتح كثيرة ومتعددة الا ان المتخصصين من العرب عالموا هذا الشعر لا بسبيل الثن وقيمه ، وإنما فعلوا ذلك لغاية التاريخ ، وفي مطالب الأحداث التاريخية والتراجم وما اشبه - كما فعل ابن عبد البر النوني ٣٦٨ هـ بتأريخه للصعابة تاريخاً اجمالياً في الاستيعاب في معصرة الأصحاب » حينها ترجم لمن اشتركوا في الفتح منهم ذاكراً

آثاراً من شعرهم ان كان لهم نصيب من الشعر ومثله في ذلك ابن الأثير النوني سنة ٦٢٠ هـ في أسد الغابة في معرفة الصحابة » ابن حجر المصلائي النوني سنة ٨٥٢ هـ في « الاصابة في تمييز الصحابة » .

ويحتاج كتب الصعابة ، هناك كتب التسميات الاسلامية واكثرها اهتماماً برواية شعر الفتح تاريخ الامم والبلوك لابن جرير الطبري النوني سنة ٢١٠ هـ .

ومنها أيضاً فتوح مصر لابن عبد الحكم ، وكذلك مروج الذهب ومعادن الجوهر للمعدي النوني ٢٤٥ ، ونفع كثره من شعر الفتح في معجم البلدان لياقوت ، فهو لا يذكر بلداً ولا مدينة ولا قرية ولا محلة للجند الا ويروي ما قيل في فتحها من الشعر ، ولكنه لا يتحرى في الاقلب ذكر النسابة القريبة ، ولا يحدد الفتح تحديداً تاريخياً قدر تجربة رواية كل ما قيل في فتحها بصورة عامة .

ومن كتب الأدب التي عنت بشعر الفتح الأثافي في تراجم الشعراء الذين كان لهم بلا في الفتح على الرغم من التصادم على الترجمة لولئك المشهورين من الشعراء دون عناية بغيرهم . ومثل ذلك الشعر والشعراء لابن قتيبة .

وعكذا بينما كانت مصادر هذه الدراسة في بابها الخاص بشعر الفتح تعتمد على كتب الصعابة والتاريخ في الفتح والجغرافيا التاريخية والأدب ، لم يقتصر الباب الثاني الخاص بشعراء الفتح على الكتب الأدبية الصرفة التي ترجم للشعراء منهم ، وإنما كان من الضروري الاعتماد على كل ما يمت الى الفتح بسبب .

أما من كمال البحث فيرى الدارس انه لم يستحدث خارفا بهذا البحث ، وكل ما في الأمر انه قد تاتي له ان ينم النظر في هذا الشعر فوجد - يستطيع النهوض بإزاء الشعر العربي الذي نعرف في كل الصور الأدبية ، وأنه يمكن أن يكون مرآة لهذه الفترة الجلية من تاريخ الاسلام والمسلمين ، إذ يستطيع ان يبين الباحثين في تاريخ الفتح الإسلامية اعانة ملحوظة في تصحيحه لحوادث التاريخ التي عني بتسجيلها ، وبإماسة اللثام عن وجه الحقيقة بإزاء تناقضها واختلافها ، كما أنه يعين الباحثين في حقل المجتمع الاسلامي لهذه الحقبة في الكشف عن النظم الاجتماعية والإدارية والمصلاطات الاجتماعية بين المسلمين - كما أن شعر الفتح يستطيع أن يكشف بوضوح عن غزارة الانتاج الشعري في بيئات بعينها ، وعن قلته في بيئات أخرى .

فقد قادت كثرة الشعر على السنة الفاتحين في الميدان الشرقي الى دراسة تصنيف الجيوش والأمارات التي فتحت هذا الميدان ، فلما هي في مجموعها تزارية ، وأصبح الشعر هو كاد يكون حلقاً مشتركاً بين جميع الفاتحين إذ غطي جميع الأحداث، وسجل الوقائع وسأيرها خطوة خطوة فلم يغادر معركة ولم يترك صداماً ، ولكن الأمر على خلاف ذلك في التسميات ومصر ، لأن الفاتحين الذين فتحوا هذين الميدانين ، كانوا في مجموعهم من عرب اليمن تقريباً ، وكانت نتيجة غلبة اليمن على جند الشام ومصر أننا لا نكاد نجد في الشعر صورة كاملة للفتح في الشام

هذه التي في العراق بينما لا تكاد نجده في مصر شعرا على الإطلاق سوى أبيات قليلة ونادرة . كما قاد هذا التفاوت الكمي في الإنتاج الشعري للنحوي في ملاحظة أن تكون المؤرخين ورواة الشعر من عرب العراق دخلا تمل في عدم الاهتمام بتسديده شعر الشام ومصر . كما حدث في العراق وخراسان .

\*\*\*

اما ماهية شعر الفتح ومقوماته وطواحيه ، فانه يتبين أولا خطره من انجاح الفتوح الإسلامية مما يكشف عن القبيصة الفاعلية للادب في صنع الحياة وما كان من استيعاب للطاقت النفسية التي اصرمت في نفوس المجاهدين وما كان من تصويره لجوانب الحياة الإسلامية ومثلها وقيمتها ، وهذا الشعر ينقسم من ناحية الشكل الى نوعين متميزين القصيد والرجز الذي صار في الفتوح غالبا من قوالب التعبير الفني كالقصيد يتسع لافراس الشعر جميعا ومن العوائل التي فسحت للرجز ان يشارك القصيد موضوعاته ، ما أصاب الأخير من انكماش في شكله نتيجة لظروف القتال واضطرابها ولقلتها ، وعدم اشتغاله بعد على ما حظره الإسلام مما يجال طبيعته الظروف الجادة في المعارك ، فاستحال القصيد مقطعات قريبة في شكلها من الرجز ، وتخلط من المددعات الطليسية والغزلية . وقد جال شعر الفتح في موضوعات قديمة كالغفر والبراءة وان تطور خلاله تطورا يينا . فاصبح الغفر بالمقيدة والجهاد ، وتطور البراءة الى الإيمان المؤكد بالقوت والتسليم به والصبر عليه . واستحدث المجاهدون في البراءة لونا طريفا صوره الشعر والرجز على السواء ذلك هو رداء اعضاسهم واشلالهم رداء يمثل بصور البسالة والاستهانة بما فعلوا .

وفصلا عن هذه الموضوعات القديمة استحدثوا موضوعات مثل الحنين الى اوطانهم التي تركوها وتصوير غريبتهم في هذه البيئات الغريبة . كما وصفوا الطبيعة الجديدة والمشاهد الغريبة عليهم فيها .

واصطبغ الشعر في الوانه جميعا بصبغ إسلامي خالص في معانيه وتصويراته وصوره والفائده ، فتمتق الشعراء روح الإسلام من محاكاة المعاني الإسلامية والتعاليم الدينية وآيات القرآن .

ويعد هذا التلخيص بدا الدكتور عبد الحميد يونس في مناقشة الباحث فاشاد بمنهج وباختيار الموضوع لانه يتعرض لفترة طالا نسب اليها مؤرخو الادب موات الشعر وجوده .

ورتك ملاحظته في الحديث عن فصل الطواحي الشعبية ملاحظا استخدام الدارس للأسطورة بمعنى ما فوق الواقع مطالبا بتغيير هذا التعريف الذي يرتبط اصطلاحا بالميولوجيا ، عمل وجه الخصوص ، ولاحظ أن الشعر لا يصحح التاريخ ، وكان الباحث قد ابان ان في الامكان ترجيح بعض الروايات التاريخية في الفتوح اذا ما تواترت اخبار الرواية في الشعر . كما أعجب بتصوير الدارس لتكون الوجدان الجماعي للمسلمين في الفتوح .

ثم تحدث الأستاذ الدكتور الرحوم عبد الحليم النجار ، وهي آخر رسالة ناقشها سيادته قبل وفاته ، فبين رحمه الله اهمية هذه الدراسة في وصل عصور الادب العربي ، وقيمتها في التعرف على شعر البطولة الإسلامية وانعكاسات الاجواء الجديدة فيه ، كما اشاد بمنهج البحث ، ولكنه اخذ على الباحث بعض الأخطاء اللقوية ، مثل استخدامه كلمة « الق » وصوبها له باليق .

واخيرا تحدث الدكتور شوقي عفيف فاشاد بالجهود الذي بذله الطالب وبشواضه وعدم تسرعه في القاء احكام قطعية غير مبررة . وقد لاحظ ان سبب قلة الشعر في مصر والشام ليس نتيجة لكون اللاتحين يمتنعون فحسب ، وانما لان رواة الشعر والاعرابيين كانوا جميعا عراقيين فعلوا برواية اشعار العراقيين واخباره . وقد أعجب سيادته بطرافة شمس الحنين وما استخدمه الشعراء اللاتحيون من ابواب .

وقد تال الباحث الأستاذ نعمان القاضي على رسالته درجة الماجستير بتقدير ممتاز .